

E . L O V I N E S C U

# I S T O R I A

LITERATURII

R O M A Ń I E

CO U T E Ń I P O R A Ń I E



vi

MUTAŢIA

VALORILOR

ESTETICE

— CONCLUZII —

## P R E F A Ț Ă

*Deși volumul de față, al VI, asupra „Mutației valorilor estetice” formează concluzia întregii Istorii a literaturii române contemporane, — din condiții de lucru dictate de împrejurări, apare înaintea volumului V consacrat Evoluției poeziei dramatice, care nu va întârzia și el să vadă lumina.*

Oct. 1929.

E. L.



# I

**1. Imposibilitatea unei estetice științifice și posibilitatea unei istorii a esteticii. 2. Limitarea esteticului prin rasă.**

1. Cași în precedentele volume ale acestei lucrări sau ale *Istoriei civilizației române moderne* vom începe prin concluzie: nu un tratat de estetică oferim cititorului și, pentru a nu i-l oferii, neputându-ne la adăpostul prezentării unei simple istorii literare limitată la o epocă determinată, de un caracter empiric și fără nevoia unei expuneri teoretice, ne ocolind, așadar, dificultatea ei, dimpotrivă, înfruntând-o, plecăm de la premiza categorică, masivă a neputinței principiale a formulării unei doctrine estetice pe baze strict științifice. Anatole France afirma că, numai după constituirea biologiei ca știință, adică după vre'o câteva milioane de ani, și apoi a sociologiei, adică după alte câteva sute de veacuri, va veni și rândul științificării esteticii. Fără să scrutăm y ploaia căzătoare a veacurilor în posibilitățile lor, înscriem, cinstit, pe această pagină liminară inactualitatea chestiunii; de nu pornim la alcătu-

irea unei estetice științifice, n'o facem, deci, din inoportunitatea ei în economia lucrării, ci din imposibilitatea formulării. Cum, de altfel, în linie generală, acest punct de vedere a fost expus incidental în diferitele volume ale lucrării de față, nu ne rămâne decât să-l verificăm, nu prin teorii de metafizică estetică, ci pragmatic prin exemplificări. Esteticul nu e, anume, o noțiune universală uniform valabilă ci numai expresia unei plăceri variabile, individuale; pe când proprietățile triumphiului, de pildă, sunt egale pentru toți, cele ale frumosului exprimă numai formula estetică a individului ce-l percepe. Ca o primă consecință a acestei constatări, cu toate încercările făcute, estetica științifică a frumosului privit în universalitatea lui e cu neputință, în timp ce o istorie a esteticei, adică a variațiilor sentimentului estetic, este nu numai cu putință, dar și singura cale indicată pentru a percepe, pe cale intelectuală de altfel, diferitele forme în care s'a realizat. Numeroase și, în definitiv, după cum vom vedea, și individuale, — în mod esențial, larg, variațiile sunt, totuși, determinate, cu deosebire, de doi mari factori: de rasă și de timp.

2. Formă a unei culturi, a unei civilizații, conceptul estetic intră în categoria tuturor creațiilor spirituale ale unei rase ; el se afirmă într'un fel

la indoeuropeni și în altul la semiți și, pentru a veni mai aproape, într'un fel la Asirieni și în altul la Egipteni, într'un fel la Greci și în altul la Romani. Fără a adera la teoria hegeliană a ruîrriH- '-clirc izuute, impenetrabile, ci recunoscâua, dimpotrivă, o interpenetrație și o fecundare reciprocă între popoare, nu-i mai puțin adevărat că nu putem trece peste elementul ^\_j3rimordial al rasei. Intr'o astfel de concepție teoria imitației nu se desvoltă în dauna factorului etnic; în dosul ideologiei *Istoriei civilizației române moderne* rasa rămâne, ca un factor indestructibil deși nu și impenetrabil. Cu toate că puterea de invecție e limitată, pe când cea de V<sup>TM</sup>TBV6nție este nelimitată, imitația nu devine, totuș efica de cât pe măsura adaptării ei la datele — etnice. Caracterul de „unicitate" a civilizației unui popor nu pornește, prin urmare, numai din capacitatea lui de invenție ci, mai ales, din capacitatea de adaptare. Civilizația omenirii nu se desvoltă în cercuri închise, izolate, prin elaborația"" unor formule strict originale ci din împrumuturi,^ din transformări succesive prin adaptare la temflplperamentul etnic, constituind, astfel, adevărate -puncte de plecare pentru o evoluție indefinită. Cu toată superioritatea ei indiscutabilă, arta greacă, depildă, nu e o creație spontană sau numai originală a geniului elenic, ci, dimpotrivă, elaborarea anevoioasă, îndelungă, a artei orien-

tale. Obiectele găsite în tezaurul de la Micene, ce se pot vedea astăzi în micul muzeu de pe Acropolea Atenei, vestigii ale civilizației din veacul XII, au un caracter pur oriental; după șase veacuri, Apolon de la Tenea și cel de la Orchomene păstrează încă rigiditatea statuelor egiptene; cu alte cuvinte, geniul elenic nu știuse să adapteze încă arta orientală într'o nouă formulă originală; abia peste un veac, prin Fidias și sculptorii următori, arta greacă se emancipează de sub influența orientală pentru a-și căpăta o individualitate. Punând stăpânirea în veacul al VII d. Chr. pe țărmul sudic al bazinului mediteranian, din inima Asiei și până în Spania, Arabii au adoptat integral arhitectura bizantină în toate moscheele lor vizibilă și azi în moscheia lui Omar din Ierusalim sau a lui Amru din Cairo \ în șapte veacuri această arhitectură a fost însă atât de prelucrată și de adaptată de instinctul creator al rasei încât între moscheia lui Amru din 742 și cea a lui Kait-Bey din 1468 nu mai e nici o asemănare. Unele civilizații ne având timpul necesar de a se desvoltă, asimilând în creații originale elementele împrumutate, le lasă într'o formă nedesăvârșită. Gustave Le Bon citează <sup>1)</sup>, de pildă, cazul Perșilor, care n'au avut răgazul

1) Gustave Le Bon, *Le Lois psychologiques de l'evolution des peuples*, p. 100.

necesar să elaboreze formele de artă împrumutate de la Egipteni și Babiloneni, deși colona peropolitană bicefală e un indiciu suficient de puțința lor de a adapta original.

Din aceste exemple tragem concluzia că rasa există ca o forță indiscutabilă, cu o putere de creație tot atât de neîndoioasă, deși mult mai redusă de cât se crede, dar, în schimb, cu o forță de asimilare, de adaptare nemăsurată; în rău sau în bine, ea transformă tot ce absoarbe—» în creații proprii, originale, declasate sau caricaturale, cum se întâmplă la rasele inferioare (arta egipteană, de pildă, a degenerat în mâineje Etiopienilor cuceritori ai Egiptului), sau evolute, îmbunătățite prin contribuții personale. Universalitatea esteticului este, chiar dela început, limitată de factorul rasei, căci, din cele expuse mai sus, vedem că mărginirea capacității de invenție a raselor nu le exclude de loc unicitatea sufletească și, deci, posibilitatea de a-și elabora o civilizație proprie. Avem, prinurmare, o artă asiriană, egipteană, greacă sau romană, reprezentând, cu toate interpenetrațiile posibile, expresii originale—și unice, de care, concepută ca o istorie și nu ca o știință generalizatoare, estetica trebuie să se ocupe, privindu-le în succesiunea timpului, studiindu-le comparativ în progresele realizate, clasificându-le chiar, ca și cum existența unui tip estetic definitiv ar fi un fapt cert — iluzie pro-

vocată de o serie de considerații empirice dar nu și îndreptățită prin prezența unui criteriu obiectiv. Deși vor să pară științifice, clasificările manualelor de estetică pornesc, în realitate, de la forma ultimă a conceptului frumosului, stabilită printr'o serie de eliminări raționale sau arbitrare, dar în continuă evoluție și variabilă nu numai de la popor la popor, adică de la civilizație la civilizație, ci și de la epocă la epocă, — prin intervenția în mutația valorilor estetice a factorului timpului, de care trebuie să ținem seama.

## II

**1. Limitarea esteticului prin factorul timpului. 2. Spiritul veacului. 3. Unde se manifestă azi spiritul veacului ? 4. Caracterul de unicitate a acestui spirit al veacului.**

1. Conceptul estetic este nu numai produsul capacității estetice a unei rase ci și al unei epoci; factorul timpului intervine cu o acțiune, a cărei forță crește în decursul istoriei, până a deveni, în zilele noastre, precumpănitoare. Am numit, după cum se știe, sincronism acțiunea uniformizantă a timpului în elaborațiile spiritului omenesc și am făcut din el cheia de boltă ? explicării formației civilizației române. Cuvântul a avut o oarecare repercuțiune în publicistica noastră: unii i-au contestat valabilitatea, iar alții i-au contestat originalitatea. Asupra valabilității vom reveni pe scurt; în ceea ce privește originalitatea, ar fi greu de presupus că nimeni n'a semnalat până acum legătura dintre fenomenele culturale prin acțiunea uniformă a timpului ce le-a produs. Raportul e prea evident; rămânea numai precizarea lui la totalitatea fenomenelor civilizației noastre. În do-

meniul exclusiv al acestei aplicări ar fi trebuit pusă discuția asupra „originalității”.

Sincronismul înseamnă, după cum am spus, acțiunea uniformizatoare a timpului asupra vieții sociale și culturale a diferitelor popoare legate între dânsule printr'o interdependență materială și morală. Există, cu alte cuvinte, un spirit al veacului sau ceeace numia Tacit un *saeculum*, adică o totalitate de condiții configuratoare a vieții omenirii. Spiritul evului mediu, de pildă, se manifestă sub două forme: credința religioasă care-i determină întreaga activitate sufletească (literatura, arta, filozofia etc.) și provoacă în domeniul politic cruciadele, adică expansiunea occidentului spre orient; iar, pe de altă parte, în domeniul social, forma specifică a feudalității, de origine germanică sau nu, în orice caz expresie a individualismului social, după cum stilul ogival este o expresie a misticismului.

Renașterea reacționează împotriva spiritului creștin prin reînvierea spiritului antic, cu manifestări mai caracteristice în domeniul artei și al cugetării filozofice. Reforma reprezintă aceeași emancipare a popoarelor septentrionale, mai ales în domeniul religios și național, de sub tirania universalității bisericii catolice; absolutismul regal și tradiționalismul artistic domină

întregul veac al XVII; între 1740—1789 spiritul veacului se caracterizează printr'o reacțiune a criticei filozofilor raționaliști împotriva tradiției sub toate formele ei, în stat, biserică, filozofie, economie politică, educație etc. Revoluția franceză ne-a adus, în sfârșit, principiul suveranității naționale, al libertății individuale, al libertății religioase, al libertății presei și cuvântului, principiul egalității legale, fiscale și politice dela temelia tuturor democrațiilor contemporane și, ca o urmare firească, principiul naționalităților ce ne configurează veacul. „Imprimând caracterul general și organic al instituțiilor din diferite epoci — încheiam în *Istoria civilizației române moderne*”), spiritul timpului e, așa dar, firul conducător al istoriei în controversele faptelor. Prezent pretutindeni, el se desvoltă, totuși, în unele țări mai intens: la Roma și la Atena în antichitate; la Germani în timpul evului-mediu; în Italia în epoca Renașterii; în Franța în veacul XVII și sfârșitul veacului XVIII”.—

3. La întrebarea unde se desvoltă acum cu mai multă intensitate spiritul veacului, nu ne punem la adăpostul lipsei de perspectivă în judecarea fenomenelor contemporane, legitimă de altfel, ci răs-

j pundem cu fermitate: pretutindenî. Spiritul veacului r se făurește și se consolidează azi prin facilitatea de legături și de penetrație între popoare, care n'a fost totdeauna identică, ci a evoluat cu însușii mersul civilizației omenești; dacă el a existat cu caractere evidente în timpul evului mediu, când mijloacele de comunicație erau atât de reduse, se înțelege dela sine că există și azi; rapiditatea fulgerătoare, instantaneitatea am putea spune, de propagare a tuturor fenomenelor culturale în întreaga omenire civilizată a început să nimicească caracterul de determinare în spațiu al spiritului veacului. Nu e vorba numai de mijloacele de comunicație atât de ușoare azi, de emigrațiile pașnice care depășesc în câțiva ani (din Anglia au emigrat între 1815—1888 un număr de 12.481.708 de indivizi și din Germania între 1820—1889 alți 5.300.000 de indivizi) migrațiile de sute de ani ale popoarelor barbare, a Goților, Hunilor, Tătarilor etc, etc, ci e vorba de difuziunea cărții, a telefoniei, telegrafiei și acum în urmă a radiofoniei, care, pe o simplă antenă, aduce instantaneu toate svonurile civilizației lumii, așa că orice fenomen artistic sau orice informație științifică e înregistrată chiar în momentul producerii sale. Cu intensificarea mijloacelor de interpenetrație, caracterul local al tuturor fenomenelor spirituale tinde să dispară. Prin internaționalizarea curenților, prin fuziunea

!

•i

concepțiilor și credințelor ce stau îndărătul oricărei manifestări artistice, spiritul de uniformizare progresează atât de mult încât a făcut pe unii cugetători să prevadă posibilitatea dispariției, prin lipsă de conținut original, a formelor de artă națională. Apărută în bazinul Senei, i-a trebuit arhitecturii ogivale vre-o 60 de ani (1180 — 1240) pentru a acoperi mai întâi domeniul regal (catedralele dela Paris, Beauvais, Chartres, Reims, Bourges, etc.) și apoi pentru a se propaga la nord și la est, în bisericile Flandrei, în sfârșit, în Germania (Catedrala din Colonia e începută la 1238), în Anglia (la Cantorbery sau Lincoln), în Suedia (Upsala), în Spania (Burgos), Praga, Milan și până în Ungaria, difuziune propagată prin acțiunea personală a arhitecților francezi Guillaume din Sens, Philippe de Bonaventure și atâția alții. Cu mijloacele de răspândire de astăzi nu mai e nevoie de un veac, pentru ca orice formulă de artă să se împrăstie în întreaga lume civilizată ci numai de câteva luni. Expresionismul, dadaismul, cubismul sau constructivismul, de pildă, s'au răspândit aproape simultan în toate țările, stabilind între ele o adevărată masonerie artistică. În faza noastră acută de interpenetrație culturală a tuturor popoarelor civilizate este greu de stabilit locul anume unde se făurește „spiritul veacului”: expresionismul a venit din Germania, futurismul din Italia, dada-

I

J

ț

I

I

|

j

\

i

!

!

[

[



ismul a pornit dintr'o cafenea din Zurich dela un poet evreu-român, cubismul dela Paris, etc, și s'au răspândit apoi pretutindeni în mod simultan, fără, de altfel, ca difuziunea să implice și valabilitatea, pe care le-o va dovedi numai vitalitatea, căci, oricât s'ar încăpătina să mai trăiască în publicații apărute în fundul provinciei românești, multe forme au și dispărut în occident.

Dacă civilizațiile vechi, ca civilizația egipteană, asiriană sau chiar greacă, puteau să pară cercetătorilor cercuri închise, deși, în realitate, interpenetrația există și atunci, civilizațiile contemporane sunt mai puternic dominate de imperativul timpului decât de cel al rasei. Grecilor le-au trebuit șapte veacuri pentru a elabora într'o formulă originală arta orientală; Arabilor le-au trebuit tot atâtea veacuri pentru naționalizarea arhitecturii bizantine. Și, fiindcă am arătat că Perșii n'au avut timpul să asimileze și să adapteze original formele de artă împrumutate dela Egipteni și Babiloneni, ne simțim obligați să amintim<sup>1)</sup> că, după zece veacuri, sub Sasanizi, aceiași Perși au reușit, totuși, să-și creeze o arhitectură nouă și originală prin combinația artei arabe și a vechei arhitecturi a Achemenizilor,

1) Gustave Le Bon, *Lois psychologiques de l'evolution des peuples*, p. 100.

modificată prin amestecul cu arta elenizantă a Arsacizilor, — formă de artă originală, pe care aveau să o împrumute apoi Mongolii și să o transporte, modificând'o, în India. Astăzi însă nu numai împrumuturile se fac mai repede, dar chiar și asimilările, deși, probabil, nu și atât de profund. Căci, încă odată, din intensificarea interpenetrației nu trebuie să tragem concluzia anulării factorului ras<sup>^</sup>, întrucât imitația simplă fără asimilare nu reprezintă o valoare pozitivă și, după o scurtă fază de imitație integrală, acritică totul se adaptează, instinctiv, fără teorii și dezolare, temperamentului etnic în forme, care, de n'au meritul originalității desăvârșite, constitue, totuși, unul din modurile obișnuite ale originalității.

4. În concluzie, departe de a fi absolut, invariabil și universal, în mutabilitatea lui, conceptul estetic este limitat în linie generală prin acțiunea rasei și a epocii, având forme variate și succesive după rasele ce l'au creat și după epocile ce l'au determinat; el nu se prezintă separat și arbitrar, ci e implicat și interferat de o mulțime de alți factori ideologici sau chiar economici, care fac la un loc un tot caracteristic, un stil, un *saeculum*. Dar, din moment ce nu mai este expresia rasei noastre și mai ales a epocii

noastre, un astfel de concept estetic constituie, după cum vom vedea, o formulă ermetică, impenetrabilă pe calea intuiției estetice, pe calea sensibilității, ci numai prin studiu, pe cale intelectuală.

### III

**1. Esteticul e limitat și prin percepția individuală: motivele pentru a nu ține seama de această limitare. 2. Limitarea prin variațiile stărilor de conștiință: motivele pentru a nu ține seama de ea. 3. Rezumat.**

1. În afară de considerațiile de mai sus, plăcerea estetică mai variază nu numai de la rasă la rasă, de la epocă la epocă, ci și de la individ la individ, în sânul aceluiaș popor și al aceleiași epoci. Pe când adevărurile matematice, de pildă, sunt valabile pentru toți, având un caracter obiectiv și o realitate în afară de conștiința noastră, conceptul frumosului este o creație individuală pe măsura capacități estetice a fiecăruia. Estetica se pulverizează, așa dar, în principiu în tot atâtea estetice câți indivizi sunt: punct extrem al unui relativism împotriva căruia orice argumentare rămâne inoperantă. De oarece nimic nu poate delimita teoretic calitatea morală a acțiunilor omenești, privit în *abstracto*, esteticul se află, de altfel, în aceeași situație ca și esteticul, dar, funcție socială, singură morala putând face

posibilă viața în comun, în practică, el este strict definit prin interesul social. Întrucât a nu vufcfeT a nu fura, a nu minți sunt postulatele oricărei conviețuiri, imperativul etic devine categoric pentru toate societățile omenești. Iată de ce, pentru a'și găsi un punct de razim necesar certitudinii, nemărturisit sau pe față, unii critici evadează din domeniul instabil al esteticului pentru a practica critica de pe terenul mai solid al eticei, judecând operele de artă după valoarea lor morală. Creațiune inutilă a spiritului omenească, frumosul n'a ajuns încă un imperativ al existenței sociale, ci e lăsat în voia precepției individuale. Deși termenul ultim dar logic al problemei estetice stă în pulverizarea valorilor estetice după capacitatea de precepție a indivizilor, în desvoltările de față nu ne vom pune, totuși, pe acest teren din considerație că nu ne interesează particularul ci numai generalul. Pe deasupra esteticii individuale se desprinde estetica unei societăți date. Precizările sunt, negreșit, și aici anevoioase. Ce înseamnă, de pildă, o societate? O societate în înțelesul burghez al cuvântului, de avere, de situație, de naștere, sau chiar de cultură formează oare, de la sine, o „societate”, al cărei primat estetic trebuie recunoscut? O astfel de preocupare există și poate interesa studiul formelor estetice ale stratelor sociale, dar numai atât, căci din lipsa de disociere a

unor valori neechivalente reiese confuzii ce viciază situația literaturii în mijlocul societății, în care se desvoltă. Am mai amintit și altă dată pretențiile așa zisei societăți culte față de literatură și, mai ales, față de poezie, pe care nu vrea să o recunoască sub cuvântul că n'o pricepe, neadmițând, implicit, posibilitatea formelor de artă dincolo de percepția ei estetică. Pretenția vine dintr'o neînțelegere: oricât de cultă și aptă ar fi în alte direcții chiar intelectuale, așa zisa societate bună nu numai că nu poate dicta talentelor creatoare de forme noi, dar nici nu e totdeauna în stare să le guste; a fi bun matematician nu acordă, principial, nici o capacitate estetică, după cum a avea o sensibilitate poetică nu acordă vreo competență matematică. ; Creat de fiecare individ prin propriile sale mijloace, frumosul nu trebuie investit cu caracterul de universalitate; pulverizat într'o gamă de nuanțe dictate de capacitatea estetică și nu de vreo competență profesională, el e în funcție mai întâi de o dispoziție înăscută, de gust, susceptibilă de a evolua, de a crește, de a se rafina prin lungul exercițiu al unei educații strict estetice în diferitele ramuri ale artei, căci, aprioric, nici muzicantul nu are o competență în pictură, nici pictorul în poezie. În concluzie, așa dar, arta nu e o funcție a așa zisei societăți bune, care nu se poate prevala în aprecieri de criteriul ire-

[utabil al faptului că nu înțelege cutare formă nouă: de n'o înțelege încă, o va înțelege probabil, căci, fie educabilitatea ei reală, fie snobismul ei și mai real o va face să admire mâne ceiace disprețuește sau contestă azi ; această „societate bună” n'ue menită să dea directive estetice, ci, esențial plastică, rolul ei e să le primească. Arta este o funcție a creatorilor de artă și se adresează la început unui strict nucleu de oameni capabili să o guste și să o urmărească cu simpatie în evoluția ei. Numai cu timpul cercul înțelegerii „simpatice” se lărgeste pentru că în curând formula nouă, revoluționară, să devină expresia unei societăți, onorate cu ea. Nu publicul formează gustul estetic al artiștilor, ci artiștii formează, modelează publicul. Pentru a reveni acum la chestiunea de unde am pornit, adică la valoarea individuală a frumosului, deși recunoaștem exactitatea faptului, conchidem că nu ne interesează în nici un fel sentimentul estetic al unui public sau individ nespecializat artistic ci numai cel al artiștilor ce-l realizează într'o artă anumită și al nucleului limitat la început de oameni ce-l împărtășesc, și apoi al societății mai largi care-l adoptă, constituind astfel formula estetică a unei generații, a unei epoci, a unei civilizații.

2. De urmărim și mai de aproape procesul de

pulverizare a sentimentului estetic, vedem că se continuă nu numai la indivizi ci și în conștiința aceluiași individ după momente. O operă de artă ne poate place mai mult azi și mai puțin mâne ; o carte mai mult la o primă lectură de cât la a doua sau invers ; într'o astfel de variabilitate, intervine de cele mai multe ori dispoziția momentului îrt nici o legătură cu obiectul estetic ; dar, în afară de acest element arbitrar, variațiile pot fi dictate și de evoluția normală a gustului estetic al individului, evoluție determinată de experiență, de exercițiul continuu, de vârstă, căci una admirăm la tinerețe și alta la bătrânețe. - E de prisos să amintim că fiecare din noi e un adevărat columbarius de admirații defuncte- și că aproape singurul mijloc de a ni-le păstra e de a nu mai reveni asupra lor, căci, de îndată ce ne apropiem și le punem în contact cu aerul viu, se scutură în cenușe. • Experiența e la îndemâna oricui și intră în ritmul cotidian al vieții noastre sufletești ; ea nu e, de altfel, imputabilă numai simplului cititor ce nu trece dincolo de senzație, ci și criticului experimentat deprins să și-o analizeze și s'o raționalizeze. Aparența unei continuități și în admirație ca și în revulsione estetice se datorește numai faptului că de cele mai multe ori nu mai revenim asupra trecutului și nu ne revizuim, astfel, tabela valorilor noastre estetice. Și în cazul acestei descompuneri, care nu se oprește numai la

individ ci la infinitatea stărilor lui de conștiință, răspundem ca mai sus. După cum istoria politică nu se ocupă de indivizi în parte, de convingerile lor politice sau, după cum istoria economică nu se ocupă de averea fiecărui individ în parte, ci de luptele partidelor politice considerate în ideologia lor sau de fluctuațiile avuției publice, tot așa istoria estetice, — singura pe care o credem posibilă — nu se ocupă cu variațiile individuale ale sentimentului estetic, determinate de cauze momentane și arbitrare, ci numai cu expresia generală a unei epoci, a unei civilizații.

3. Pentru a ne rezuma chiar de la acest prim contact cu cititorul; conchidem că, ne existând un frumos invariabil, uniform aplicabil tuturor conștiințelor, nu poate exista nici o estetică științifică pe baza studiului generalului, al universalului. Creație a spiritului omenesc, fără existență obiectivă, frumosul se realizează în percepția individului, așa că, de nu poate fi determinat științific, într-o imobilitate absentă, poate fi, totuși, studiat istoric în mobilitatea lui, adică în seria de formule, expresii tangibile ale unor idealuri estetice, condiționate de cei doi factori esențiali, rasa și timpul. Că, indiferent de concept, plăcerea estetică se descompune într'un număr nemărginit de variații, după indi-

vid și în individ după stări de conștiință succesive, faptul nu privește istoria estetice, întrucât ea nu înregistrează de cât evoluția conceptului estetic al diverselor civilizații și nu pulverizarea lui în numărul nemărginit al indivizilor.

#### IV

**1. Conexiunea fenomenului estetic cu toți ceilalți factori spirituali ai unei epoci: evul mediu. 2. Un alt exemplu : Descartes și clasicismul francez.**

1. Formula estetică a unei civilizații nu trebuie privită ca ceva de sine stătător, în nici o legătură cu celelalte forme ale acelei civilizații; dimpotrivă, ea nu e decât un aspect în strânsă dependență cu celelalte aspecte, de natură religioasă, filozofică, politică și chiar economică sau, mai ales, economică, după cum pretinde materialismul istoric. Conexiunea e prea evidentă pentru a mai necesita dezvoltări. Creații ale acelorași oameni ce trăesc sub imperativul acelorași condiții istorice, toate formele culturii sunt legate între dănsese printr'o strânsă interdependență. Astfel, pentru a relua exemplul din primul capitol, întreaga civilizație a evului mediu e dominată de caracterul religios al epocii, iar sensul evoluției stă în emancipare prin laicizarea artelor, a științelor, a filozofiei, etc. Ținând seamă de misticismul creștin ca element configurator al vieții

spirituale și de feudalism ca element configurator al vieții sociale, putem deduce toate formele civilizației medievale, în care intră și formele de artă. În Franța, de pildă, întreaga activitate literară dintre veacul V—XI — poezie sub formă de imnuri, anale, cronici, biografii — se exprimă în latinește și e opera călugărilor; după veacul XI, în momentul înfloririi feudalismului începe să se desvolte și poezia laică scrisă în „romană” (de unde și origina cuvântului „roman”) sub forma așa numitelor *chansons de gestes*, îmbibate de suflul feudalității și al misticismului creștin, ca, de pildă, ciclul lui Arthur, plin de lupte cu giganți, balauri, vrăjitori, pentru cucerirea Sfântului Graal, potirul cu sângele lui Christos ; dacă poezia eroică și religioasă, de caracter mai mult germanic, se manifestă în nord» poezia lirică, galantă, cavalierească se dezvoltă în sudul apropiat de civilizația mediteraneană. Numai când feudalitatea declină, suflul epic se potolește și el, înlocuit fiind cu spiritul satiric al poeziei burgheze. Teatrul la început este un element al cultului religios; subiectele sunt luate din viața lui Christos și a sfinților, iar scopul reprezentațiilor fiind inițierea religioasă a credincioșilor, scena e oferită chiar de biserică și, când biserica se refuză spectacolelor, se institue în multe orașe confreriile „Pasiunii”, adică asociații de lucrători și de burghezi, destinate organizării

spectacolelor. Cuvântul Sfântului Thomas din Aquino din secolul XIII că „filozofia e servitoarea teologiei” domină întreaga formație intelectuală a evului mediu; la adăpostul unui Aristot rău înțeles, devenit instrument de servitudine intelectuală, filozofia ia deci un caracter pur dialecție- și scolastic; marea ceartă a evului mediu se dă în jurul *nominalismului* și al *realismului* și, când Berenger susține în 1050 că prezența lui Christos în cuminicătură e *nominală*, șapte concilii, condamându-l, abia reușesc să-i impună tăcere. „Inteligența, proclama Sfântul Anselm, trebuie să se supună autorității, când nu se înțelege cu ea”. În astronomie, deși Aristarc din Samos susținuse, cu trei secole înainte de Christos, rotația pământului în jurul soarelui, sub influența teologiei, eroarea lui Ptolomeu se menține ca doctrină oficială în tot timpul evului mediu. Cei dintâi artiști, sculptori și pictori, sunt tot călugări; basilicele romane, cu rol de hale, de burse și de judecătoria, servesc ca punct de plecare al creației bisericilor creștine, cu adausul galeriilor transversale, al „transpetelor” menite să dea edificiului forma crucii; cu desvoltări și amplificări, avem, astfel, în veacul X arhitectura „romană” de caracter pur monacal; numai când direcția artistică trece dela mănăstiri la școlile fondate de orașe, în veacul XII, devenind laică, apare și arhitectura ogivală sau gotică, aplicată,

firește, la început tot la biserici, dar apoi, odată cu consolidarea feudalității, și la castelele feudale și la primării. Creația acestei arhitecturi poate fi privită ca cea mai originală „invenție” a întregului ev mediu, arhitectură de proporții vaste (Partenonul are o suprafață de 400 de metri pătrați, pe când suprafața catedralei din Amiens e de 7000!), aspirând spre înălțime, spre cer, într'un elan mistic, cu o masivitate spiritualizată, totuși, printr'o ornamentație de dantelă, prin coloane subțiri, prin săgeți avântate, forță stăpânită în grație<sup>1)</sup>. O astfel de arhitectură uriașe, nu numai că a ieșit dintr'o profundă religiozitate, dar n'ar fi fost posibilă fără o viață religioasă organizată, în care, pe deoparte, biserica bogată, dispunea de corvada servilor, iar, pe de alta, sentimentul religios însuflețea pe lucrătorii liberi, amestecați cu prelați, seniori, dame nobile, toți lucrând în ritmul cântecelor religioase. Când despre bani, ei erau strânși din toate unghiurile lumii de călugării purtători de relicve. Sculptura începe și ea prin a fi de natură religioasă, și abia prin veacul XII și XIII pornește să se desprindă de hieratismul consfințit de biserică; pictura este deasemeni religioasă; pe vitraliuri sau pe pânză, ea numai cu încetul se des-

1) Alfred Rambaud, *Histoire de la civilisation française*, I. passim.

face de subiectele creștine pentru a reprezenta și alte subiecte profane; și despre muzică s'ar putea spune acelaș lucru. Într'un cuvânt, toate producțiile spirituale (filozofie, știință, etc.) pleacă din biserică și, în ceeace privește artele, sunt închinată cultului.

2. Privind continuarea demonstrației conexiunii tuturor formelor spirituale în diferite civilizații și epoci ca inutilă, ne mărginim numai la citarea unui alt exemplu, a legăturii dintre filozofia lui Descartes și literatura clasică franceză. În teoria voinții din *Trăite des Passions* (1649), „la volonte est tellement libre qu'elle ne peut jamais etre contrainte..., et ceux meme qui ont les plus faibles âmes pourraient acquerir un empire tres absolu sur les passions, si l'on employait assez d'industrie â les dresser et â les conduire”, cași în teoria lui asupra amorului, găsim însăși formula eroismului cornelian<sup>1)</sup>. Dacă în tratarea „*Pasiunilor*”, Descartes își reprezintă numai generația, — desmințită apoi de generația lui Racine, în *Discours de la methode*, el reprezintă nu numai o generație ci întregul veac. Azi nu se mai poate studia clasicismul francez decât la lumina principiilor filozofiei carteziene, care pune în centrul lucrurilor rațiunea, ca unic mijloc al cunoașterii,

1) Gustave Lanson, *Histoire de la Litt. française*, p. 394.

înlăturând autoritatea, tradiția sau revelația. Separația gândirii de materie, rolul principal acordat gândirii, după cum arată Lanson, nu puteau decât să întărească tendința clasicismului de a elimina natura din artă, studiind numai omul moral; universalitatea rațiunii convenia de asemenea spiritului clasic, care pune perfecția artei în studiul generalului, al tipicului; caracterul demonstrativ și logic al filozofiei carteziene convenia și el formei oratorice a artei clasice. O astfel de filozofie nu putea să nu înăbușe poezia lirică, după cum o recunoaște însuși Boileau spunând că Descartes „avait coupe la gorge â la poesie”, — Boileau, a cărui *Artă poetică* nu e decât un *Discours de la methode* rimat<sup>1)</sup>. Căci ce înseamnă o teorie formulată în:

1) Tancrede de Visan în *L'attitude du lyrisme contenu porain*, p. 445—446, se exprimă astfel despre această sterilizare a poeziei prin pretenția clasicismului de a reduce totul la rațional și la claritate logică: „Mettre ce precepte en pratique c'etait se vouer aux idees generales et abstraites, â l'art statique et purement forme. Il est tant d'etats de conscience — les plus précieux et les plus riches - qui se conçoivent mal. Tous les sentiments particuliers, les passions profondes, l'âme de la vie, ces sources vives du lyrisme demeurent toujours troubles et leur profondeur n'est point perdue par les rayons de l'intelligence. Repousser ces elans interieurs, c'est priver la poésie de toute originalité. Les accueillir, c'est se vouer â quelque obscurité peut-etre, mais aussi â des formes plus expressives du beau”.



*Ce que Von concoil bien s'enonce clairement*

decât recomandarea unei arte închinată ideilor generale și abstracte cu eliminarea părții celei mai profunde a subconștientului care, fără să se conceapă „clar”, constituie izvorul cel mai autentic al lirismului contemporan ?

## V

1. „Fetele unui veac”, studiul d-lui Lucian Blaga. 2. „Filozofia stilului”. 3. „Stil” și „diferențiere”.

1. În această ordine de idei, și pentru a veni la un exemplu mai apropiat, vom aminti că în eseul d-lui Lucian Blaga „*Fetele unui veac*”, cele patru perioade mai însemnate ale veacului trecut — romantismul, naturalismul, impresionismul și postimpresionismul — sunt studiate fie care în parte tocmai prin spiritul ce le însuflețește, vizibil nu numai în artă ci în întregul fascicul al fenomenelor spirituale ale epocii. Romantismul se caracterizează, astfel, mai întâi prin „patosul mișcării”, specific filozofiei lui Hegel, în care „idea” nu mai are imobilitatea „ideilor” platoniciene, ci e dinamică, transformându-se prin mișcare în contariul și unindu-se cu dânsul spre a se realiza într-o formă superioară : e cunoscuta lege a tezei, antitezei și sintezei de la baza întregii filozofii hegeliene, ca și de la baza esteticii sale. „Patosul mișcării” este, de altfel, prezent și în pictura și în poezia romantică (spiritul aven-

# r

turier) până chiar și în știința timpului, de pildă, în teoria geologică a catastrofelor și a creațiilor repetate a lui Guvier. O altă notă romantică e „pasiunea creatoare”, adică credința în capacitatea nelimitată a puterii de creație a spiritului omenirii, vizibilă în construcțiile metafizice germane, a căror punct de plecare este „eul” creator al lumii; tot atât de vizibilă și în științele exacte ale epocii, ca în „principiul conservării energiei” al lui Robert Mayer, cu sisteme anticipate observației și experimentării; în teoria „atomilor” în chimie sau în cosmogonia lui Laplace etc ; vizibilă și în arta ce evadează din real și se refugiază în imaginație; ca și în teoriile sociale utopice ale lui Fourier, Proudhon, Owen etc. O altă caracteristică a romantismului „elementar”, adică tendința de a reda pasiunile primare, originare, sublimul forțelor naturale, se vede în Victor Hugo sau în Byron, în sistemele metafizice ale romanticilor, Fichte, Hegel sau Schopenhauer, care caută să reducă lumea la principiul elementar și unificator etc.

După 1850 ritmul evoluției spirituale a omenirii se îndreaptă spre realitate, spre naturalism deci, caracterizat prin oroarea de metafizică, „destinul în pasivitate”, studiul individualului etc, ce se pot găsi în literatura naturalistă ca și în materialismul lui Vogt, Moleschott, Buchner etc.

în Darwin, în evoluționismul lui Spencer, în socialismul lui Marx, în pictura lui Courbet etc.

Caracterele impresionismului apărut după 1880, impresionism, prin care lumea nu mai e considerată ca o alcătuire de atomi ci ca o sumă de „sensatii” (culori, sunete, mirosuri etc), sunt vizibile nu numai în teoriile fizice lui Mach, ci și în tablourile lui Manet, Monet, Renoir, în care consistența realității se disolvă în jocuri de lumină, în care materia dispare în senzație pură, după cum sunt vizibile și în filozofia lui Bergson, în care nimic nu există ci totul devine, sau în muzica lui Debussy, fără organizare și impalpabilă etc.

< Stilul nou, post-impresionismul sau expresionismul, caracterizat prin fuga de realitate, pe care în loc să o copieze o crează din nou, prin nevoia de sinteză, e vizibil și în filozofia lui Nietzsche, în care omul trebuie să se transceadă pentru a deveni superior, în pictura lui Van Gogh, la care natura se luminează, trăiește din nou în sufletul pictorului, în teatrul nou (Caudel, Werfel, Strindberg, Wedekind etc), ce se încearcă să ne dea numai esențialul, în personaje potențate până la ireal și halucinație, în sculptura nouă a lui Arhipenko, Brâncuș, Barlach, abstractă, stilizată, vizionară, sau chiar în fizica lui Lorenz și în relativismul lui Einstein, pornite din *arbitrar...*

2. În această operație de conexare a fenomenelor spirituale pentru a fi reduse apoi la un stil, lărgindu-și câmpul investigației sale culturale la tot trecutul omenirii, d. Lucian Blaga fixează în *Filozofia stilului*, valorile silistice la *individual*, *tipic*, și *absolut*. Caracteristic popoarelor germane, în concepți?. individualului orice lucru devine un centru dinamic valabil în toate domeniile omeneșului, în știință, etică, metafizică, în organizație socială. Tipicul caracterizează mai ales civilizația vechilor Greci creatori a unui cosmos rotunjit, ai unui stat-tip mărginit, ai unei arte generale și organice. În concepția absolutului, individul e considerat ca un simplu mijloc al absolutului; sub formă *statică*, el caracterizează arta orientală, iar sub forma *dinamică* stilul evului mediu, prezent în colectivismul bisericeii, în dogma metafizicii, în stilizarea supraindividuală, simbolică, în abstracție în artă. Aceiași tendință spre absolut, o descoperă d. Blaga și în arta ultimului sfert de veac, în expresionismul dominat de o pornire spre anonim, spre dogmă, spre colectivismul spiritual, spre abstracție și stilizare lăuntrică, venită din setea de absolut.

Dacă reducerea stilurilor necesare la valoarea fundamentală a *individualului*, a *tipicului*, a *absolutului*, răspunde unei realități, caracterizarea stilului epocii noastre prin tendința spre absolut, tipic, anonim, adică prin expresionism, care țin-

teste să redea un lucru cu atâta putere încât „tensiunea interioară să-l transcendeze, trădând relațiuni cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul”, — această tendință, evidentă în anume manifestări spirituale, e departe de a avea un caracter de generalitate. Determinarea „stilului” epocelor nu este o operație contemporană ci are nevoie de o perspectivă mult mai mare pentru a putea fi valabilă.

3. În afară de primejdia de a ne „stiliza” veacul după propriul nostru „stil”, privindu-ne, astfel, în oglinzile paralele ale timpului, mai e de făcut și următoarea observație limitativă. Dacă „stilizarea” reprezintă o tendință legitimă a filozofiei culturii de a reduce masa imponderabilelor la anumite scheme simple și rezumative, în critică, pentru a fi eficace, ea trebuie să fie întovărășită de corectivul necesar al *diferențierii*. Menirea filozofului e de a lega toate manifestările spirituale ale unui „veac” în câteva note comune ; plecând dela această stilizare odată stabilită sau numai dela sensibilitatea comună a a unei generații, menirea criticului este de a proceda cu ajutorul diferențierii la stabilirea valorilor estetice. Filozoful poate reduce sensibilitatea romantică la „patosul mișcării”, la „pasiunea creatoare” sau la căutarea „elementarului”

și îngloba în ea pe Cuvier, Laplace, Fourier, Proudhon, Hegel, Schopenhauer, Victor Hugo, Delacroix, Byron, etc, etc..., dar operația criticului pornește tocmai dela punctul unde a ajuns filozoful cultural, adică dela sensibilitatea comună pentru a le determina apoi locul prin diferențiere... Victor Hugo, Lamartine, Alîfred de Musset, Eminescu, Schiller, Lenau, Heine etc, au, negreșit, note asemănătoare, ușor de determinat; în sânul unei „sensibilități comune”, criticul trebuie să le stabilească însă notele diferențiale, singurele care-i valorifică. într'un cuvânt, stilul nu anulează personalitatea creatoare de valori estetice ca și de oricare alte valori. Sensibilitatea comună e numai fondul, de pe care personalitatea se desprinde cu caractere proprii de expresie.

Iată pentru ce, în cursul acestei lucrări, care aparține criticei și nu filozofiei culturale, după ce am stabilit notele esențiale ale epocelor, determinând, de pildă, sensibilitatea „sămănătoristă” sau „modernistă”, am judecat pe fiecare scriitor, în lăuntrul sensibilității obștești, numai după notele diferențiale; căci elementul esențial al talentului e originalitatea și originalitatea înseamnă diferențiere').

1) In acest sens, e îndreptățită numai parțial observația d-lui F. Aderca din *Mic tratat de estetică*, p. 44 și ur-

r

mătoarele împotriva tendinții de a considera pe artist ca pe un „reprezentant al ritmului vremii”. E incontestabil că artiștii se valorifică prin diferențiere, pe când „ritmul vremii pune accentul pe școala literară — deci pe însușiri comune — nu pe însușirile care diferențiază adică mențin și dau valoare artiștilor originali ai unei școli”. Dar, după cum arătam mai sus, nu-i mai puțin adevărat că acest ritm există și constituie materialul prim, din care, aproape nesimțit, se desprinde unda originalității.

}

i

## VI

**1. „Știința literaturii” și „capodopera” d-lui M. Dragomirescu. 2. Disocierea personalității artistice de personalitatea umană. 3. Problema personalității umane. 4. Distincția între arta contemporană și cea veche sub raportul „criticei”.**

1. Deși s'ar părea că încadrarea unei opere artistice într'o rasă, într'o epocă, într'o cultură dată, constituie o operație atât de necesară pentru cunoașterea ei, încât n'ar mai avea nevoie de a fi dezvoltată pentru a fi și admisă, situația nu se prezintă, totuși, astfel. Pozițiile cele mai simple și mai evidente iau aspecte neașteptate în teoriile constructorilor de sisteme, printre care la noi, numărăm și pe d-l Mihail Dragomirescu, teoreticianul „științei literaturii” și al „capodoperii”, asupra cărora, după cele spuse în *Evoluția criticei literare*, și din motive de economie, n'am voi să revenim decât foarte pe scurt. Din expunerea făcută acolo, se putea, de altfel, vedea, cum dela prima ieșire în larg trirema științei literaturii naufragia în preajma modestei romanțe

„*Somnoroase păsărele*”. În puține cuvinte numai, iată, așa dar, poziția „esteticei integrale” față de chestiune. În afară de fenomenele fizice și de fenomenele sufletești, mai există și fenomene psihofizice ideale, cu rădăcină în sufletul nostru și cu manifestarea în materie fizică și, anume, operele de artă. Pe când concretele fizice împreună cu fenomenele sufletești ce depind de ele constituie lumea fizico-psihică, operele de artă, în care materialul fizic depinde de fenomenele sufletești, constituie lumea psiho-fizică. Frumosul este efectul trezit de aceste ființe sau concrete psihofizice în conștiința noastră; produs al lumii psihofizice, adică al unei lumi, în care materialitatea este sub dependența completă a lumii sufletești, el este independent de timp, spațiu și cauzalitate. Știința ce se ocupă cu cercetarea acestui frumos se numește estetica integrală — obiectul preocupărilor d-lui Dragomirescu. Cum frumosul nu se realizează complet decât în capodopere, creațiuni ale genialității, estetica integrală nu va avea să se ocupe decât de capodopere. Ei îi incumbă, așa dar, datoria de a face distincția dintre opere de talent și capodoperă — distincție care, e de presupus, că n'are numai o valoare de intensitate ci de natură, căci, pe când o operă de talent cade, probabil, după concepția d-lui Dragomirescu, în dependența spațiului, timpului și cauzalității, capodopera e în

afară de ele; pe când opera de talent e un *individ*, capodopera e o *specie*. Și de ce are nevoie de a fi *specie* și nu *individ*? Pentru că, știința neocupându-se de cât de specii, estetica integrală n'ar mai fi știință de n'am dovedi în capodoperă prezența unei specii. „Capodopera scrie, așa dar, d. Dragomirescu, nu trăește, ea în ea, ca un singur individ; ea trăește în indivizi deosebiți, în conștiința oamenilor, care au luat cunoștință de ea. Toți care și-o însușesc, o înțeleg în genere la *fel*, dar totuși *într'altfel*. Fiecare își are puterea sa de asimilare și de închipuire. Fiecare își are memoria sa: unul ține mai bine minte imaginile, altul sentimentele: unul, aventurile, altul, construcția intelectuală; unul, mai multe însușiri la un loc, altul pe toate... Unde mai punem faptul că unul citește, privește, sau ascultă superficial; altul, adânc; unul dă atenție întregului; altul, fragmentelor, etc. Atâtea și atâtea posibilități, care fac ca o capodoperă să se răsfrângă în atâtea feluri, câte conștiințe vor fi căutat să și-o însușească. Aceste imagini, mai mult sau mai puțin întregi, mai mult sau mai puțin unilaterale, mai mult sau mai puțin sănătoase, mutilate sau bolnave, pe care ea le lasă în atâtea nenumărate conștiințe, constituie nenumărați indivizi prin care ea trăește, îie ca îiință

1) M. Dragomirescu, *Știința literaturii*, I. p. 115.

psihofizică, fie, mai adeseori, degradată la treapta de simplu act fizicopsihic etc." Cu alte cuvinte, însușirea de a fi *specie* nu stă în însăși capodoperă ci în diferitele interpretări și diformări ale ei în conștiința celor ce o contemplă, în albeața de pe ochiul privitorului Venerei de la Milo și în vata din urechi a ascultătorului *Simfoniei IX* a lui Beethoven; în cazul acesta, întru cât se reflectă în chipuri felurite în conștiința tuturor cititorilor, orice producție literară, indiferent de valoare, ar trebui să constituie, în sine, o *specie* și deci „o capodoperă”.

2. Lăsând la o parte aceste înalte speculații asupra esenței „capodoperei”, în care, după cum spunea d. Dragomirescu, „pătrundem cu tot sufletul și tot se umple de mireasma ei. Într'însa simțim, într'însa înțelegem, într'însa -voim, într'însa suntem” (și, slavă domnului, enumerația se oprește aici), lăsând la o parte, deci, metafizica, să trecem la simple considerații critice.

Intrând în arena publicisticii în epoca înfloririi „criticei științifice” a lui C. Dobrogeanu-Gherea, și adept al lui Maiorescu, adică al autonomiei artei față de orice altă categorie, d. Dragomirescu a debutat în 1894 prin studiul *Critica științifică și Eminescu*, luând o atitudine împotriva istoriei literare și a criticei științifice, cum se nu-

meu pe atunci cercetările de ordin biografic și anecdotic asupra scriitorilor și operelor de artă. Poziția criticului era disocierea personalității umane de personalitatea artistică, idee reluată apoi și amplificată până la absurd în *Știința literaturii*. „Materialul personalității omenești, dependent de spațiu de timp și cauzalitate, scrie d-sa, nu poate să facă parte din personalitatea artistică, decât după ce mai întâi e supusă la o întreagă serie de operațiuni care-i schimbă cu desăvârșire natura”. Așa dar, artistul fiind așezat în timp, spațiu și cauzalitate, pe când opera de artă fiind proiectată în afară de timp, spațiu și cauzalitate, e fatal să nu existe nici o legătură necesară între artist și capodoperă; abandonându-l pe creator, trebuie să ne instalăm în capodoperă ca să ne „pătrundem de mireasma ei”, să „înțelegem într'însa”, „să simțim într'însa”, „să voim într'însa” — într'un cuvânt, să ne satisfacem în ea nevoile spirituale în toată plenitudinea lor. Căci, scrie d. Dragomirescu: „Particularitățile care s'ar explica prin viața individuală și socială a poetului fac parte din personalitatea lui omenească, ce se desfășoară în lumea fizică și, deci, e străină cu desăvârșire de planul idealității creațiunii, de viața estetică, pe care trebuie să o aibă. Orice alăturare la un curent, orice revelări de influențe, orice legături cu viața fizică sunt de-a dreptul dăunătoare operei literare”.

3. Iată unde ajung ideile cuminți în lipsa frânei simțului comun! Căci dela o atitudine îndreptățită de reacțiune împotriva unei critice, care, trecând în planul al doilea esteticul, se pierdea în considerații biografice, istorice, sociale, și chiar anecdotice, d. Dragomirescu ajunge, de altfel, pe urma esteticei schopenhaueriene luată *à la lettre*, să scoată opera de artă din timp, spațiu și cauzalitate, să anuleze pe artist și să declare studiul istoric (influențe, curente, etc.) al operelor de artă ca vătămător cunoașterii lor. În realitate, arta este o creație a spiritului omenească și ca orice creație a sa este în funcție de om; după cum el este împlântat în timp, spațiu și cauzalitate, arta este împlântată, în același timp, spațiu și cauzalitate. Deși nu e dăunător, materialul brut al personalității umane, nu ne interesează *estetic*, ce e dreptul, de cât pe măsura transformării lui în material estetic; ori cât ar satisface deci o curiozitate legitimă, abuzul anecdotei biografice poate avea și inconvenientul de a abate atenția dela fondul estetic. Ia un plan lăaturalnic, inconvenient numai posibil, în care stă „primejdia”, iar nici de cum în sine. În această considerație, ori cum limitativă, nu intră însă cercetările genetice ce se pot face asupra operei de artă, totdeauna folositoare și bine venite, ieșite din inima timpului, a spațiului și a cauzalității.

4. O deosebire importantă trebuie însă făcută între operele de artă contemporană și operele de artă ale unei culturi de mult dispărute. În arta contemporană, critica „estetică” prevalează, pe când în studiul artei vechi, critica „istorică” trece în primul plan. Din această afirmație nu trebuie să reiasă însă că am nega posibilitatea și necesitatea criticii estetice, singura critică pe care, de altfel, o practicăm de un sfert de veac, limitându-ne câmpul de investigație la același sfert de veac: unica posibilitate de realizare a criticii exclusiv estetice, fără concursul factorului istoric, privește arta contemporană, isvorită din aceeași temperatură morală și susceptibilă de a fi percepută direct pe calea sensibilității și nu pe calea intelectuală a investigației istorice.

Această critică estetică se descompune, credem, în două elemente, unul referindu-se la percepție, adică la ceea ce se numește *gust* sau sensibilitate artistică, și altul la facultatea intelectuală de a analiza, element esențial tehnic. Critica integrală presupune posedarea ambelor însușiri, adică și a *gustului* și a puținții raționalizării lui; prezența numai a gustului caracterizează pe „omul de gust”, specie, de altfel, destul de rară și de prețioasă ; puțința numai a raționalizării și a analizării elementelor operei de artă caracterizează critica exclusiv didactică sau retorică,

pe care la noi o reprezintă d. Mihail Dragomirescu și elevii săi. Fără a-i nega utilitatea în seminariile de literatură și în dialectica estetică, voim numai să-i subliniem zădărnicia, în caz când această critică nu coincide cu o adevărată sensibilitate artistică.



## VII

1. Problema criticei în fața literaturii contemporane.
2. Critica față de literatura trecutului. 3. „Bovarismul” teogoniei grecești.

1. Contemporană sau nu, orice operă reprezintă un corp organizat ce poate fi și trebuie studiat în virtutea unor legi interioare, mai mult sau mai puțin sigure, întru cât e destinul lor de a fi călcate de orice talent ce depășește măsura comună. Din punctul de vedere al compoziției, toate piesele lui Shakespeare, de pildă, sunt rău construite, cu două sau trei acțiuni ce merg paralel sau se împiedică una pe alta : în *Cimbelina*, cași în *Femeia îndărătnică*, există trei subiecte, pe când în *Regele Lear* și *Iuliu Cezar* sunt două ; în aceste din urmă piese, eroul moare în actul al treilea, așa că celelalte două acte continuă, inutil, subiectul unei alte piese, care, în *Iuliu Cezar*, ar fi *Brutus*; dar, dacă în aceste opere, subiectele au o oarecare coeziune, altele ca *Noaptea regilor*, *Timon din Atena*, *Totul e bine când se sfârșește bine*,

sunt altoite cu epizoade destul de dezvoltate în nici o legătură cu dânsule ; în *Poveste de iarnă*, *Mult sgomot pentru nimic*, *Negustorul din Veneția* se îmbină două subiecte de proporții egale și așa mai departe. Prin plasa tuturor regulelor aristotelice și chiar a tuturor noțiunilor logice de dinamică artistică, „capodopera” d-lui Dragomirescu trece, așa dar, fudulă. Și nu numai la Shakespeare, geniu barbar, ne cunoscător de estetică integrală sau parțială, dar chiar și la Goethe; studiat ca dramă și din punctul de vedere al unității de acțiune, partea I a lui *Faust* e rău construită : pe când la început interesul piesei stă în „problema” monologată și fără acțiune a bătrânului filozof, care n'a știut trăi încă, mai pe urmă *Faust* e aproape uitat și interesul nostru e solicitat de drama plină de acțiune a Margaretei. Exemplele ar putea fi continuate, fără să anuleze, \ de sigur, existența și necesitatea unor reguli, a unei critice pragmatice, dar invitând la oarecare rezervă și scepticism în privința universalității lor. ,

2. Dacă problema criticei față de literatura sincronă se rezolvă, indiscutabil, în sens estetic, deși nu exclude cătuși de puțin și celelalte probleme puse oricărei opere de artă, ea capătă cu totul alt aspect de îndată ce se raportează la o operă din trecut și, mai ales, dintr-o civilizație

dispărută. Odată cu timpul, partea vie, palpitul operei de artă se scutură, lăsându-i mai mult sau mai puțin numai scheletul, schema ideologică ; firele directe ale intuiției estetice rupându-se, peste prăpastia timpului trebuie să aruncăm, cu multă trudă și erudiție, punțile cunoașterii intelectuale și istorice. Fenomenul pur estetic tinde să devină un fenomen cultural, care nu poate fi înțeles și nu-și capătă chiar semnificația de cât ca semn estetic al unei civilizații, ca manifestare a unei sensibilități demult dispărute, pe ale cărei vestigii urmează să le studiem în complexul tuturor fenomenelor esențiale ce determină acea civilizație. Critica estetică nu-și pierde, firește, orice drept: dacă elementul de intuiție, de sensibilitate a dispărut sau s'a anemiat, mai rămâne încă loc pentru elementul tehnic al criticei, pentru studiul organizării și dinamicii operei de artă, pentru studiul fondului, al sentimentelor, al valorii psihologice a eroilor, și, într'un cuvânt, al atâtor elemente umane, a căror expresie a putut varia (și arta e expresie) dar a căror substanță a rămas intru câtva neschimbată ; dacă, de pildă, formele mâniei s'au prefăcut cu timpul, fondul a rămas aproximativ același ca pe timpul lui Ahil; și, de am considera chiar că și acest fond a variat, rămâne încă în sarcina criticei studiul mâniei raportată la Ahile, adică la unitatea lui psihologică sau, cu alte cuvinte, studiul compoziției

r

caracterului lui Ahile. Cum însă și studiul unui sentiment, oricât ar părea de universal nu se poate face *in abstracto*, ci în formele lui de manifestare, de îndată ce trecem la forme, adică la acte, înțelegerea lor devine imposibilă fără cunoașterea concepției de viață a epocii. Cunoașterea *Iliadei* (nu mai vorbim de cunoașterea sensibilă), chiar sub singura formă intelectuală ce ne e îngăduită, implică numai decât cunoașterea civilizației homerice, lucru nu atât de ușor, când știm că problema însăși a structurii sufletești a rasei elenice este încă în discuție. Cercetătorii antichității au fost, depildă, isbiți de dualismul, de contrastul a două aspecte evidente ale rasei : de o parte, un caracter de incontestabilă seninătate, optimism și echilibru, cu un Olimp, în care nimic nu amintește ascetismul, imaterialitatea sau datoria; cu o viață exuberantă, triumfătoare, în care totul e deopotrivă de divinizat, binele sau răul; și alături de această concepție, peste care planează surâsul Elenei „ca un simbol voluptos”, — un aprig simț al tragicului, evident mai ales în teatru, un gust al neantului, un continuu strigăt pesimist, prezent în toți poeții greci. Voind să reducă unitatea rasei la pesimism, Nietzsche se încearcă să dea explicația acestui dualism \*). În creația Olimpului el vede „extazul unui martir

1. F. Nietzsche, *L'origine de la tragédie*, p. 41.

torturat, pe care el îl opune supliciului". „Cunoscând de timpuriu groaza existenței, pentru a-i ii posibil să trăiască, i-a trebuit Grecului evocarea protecției splendorii visului olimpic". Chinuit de puterile titanice ale naturii, de Moira, implacabilă și dincolo de marginele cunoștinții omenești, care aduce după sine tragedia lui Prometeu, a lui Oedip sau a Airizilor — Greul a ieșit biruitor din această luptă cu destinul tragic prin creația unei lumi intermediare și estetice a zeilor olimpici. „Ca să poată trăi, scrie Nietzsche, constrânși de cea mai imperioasă nevoie, le-a trebuit Grecilor să-și creeze acești zei". „Căci cum ar fi putut suporta existența acest popor atât de apt la dădere, de nu i-ar fi contemplat în zeii lui o imagine mai pură și mai radioasă". „Numai cu ajutorul acestui miragiu de frumusețe, ei au putut combate aptitudinea la suferință, filozofia răului și a durerii". Cu alte cuvinte, viziunea olimpică n'ar fi după Nietzsche expresia adevărată, directă a Grecului, înclinat spre durere și pesimism, ca orice om cu o sensibilitate fină, ci ar fi o expresie indirectă, contrară, o proiecție complementară și estetică a unei viziuni senine, capabile să contrabalaneze pesimismul necesar, dar care, când nu e înfrânat, duce la distrugere cum i-a dus pe Etrusci. De ar fi să întrebuițăm un termen modern, teogonia greacă ar fi creațiunea „bovarică" a unei rase, care s'a visat altfel de

cum era și s'a proiectat într'o imagine idealizată și profund neasemănătoare: Olimpul grec reprezintă lumea așa cum ar fi voit Grecii să fie și nu cum nu e.

3. Problema „bovarismului" pusă de Jules de Gaultier este, de sigur, o problemă interesantă și existentă la o mulțime de creațiuni individuale; privită însă în ansamblul unei creațiuni colective a rasei, cu toate afirmațiile lui Gaultier'), devine ori-

1) Pentru a ajunge la această concluzie, trebuie să amintim că Jules de Gaultier face din „bovarism", adică din capacitatea de a te concepe altfel de cât cum ești, una din legile esențiale ale evoluției omenirii și deci și o manifestare colectivă, dăunătoare în societățile cu structură organică, salutară în societățile de formație nouă. „Grupul social care nu are nici un plan organic, scrie Gaultier, va avea numai avantagii, concepându-se altfel decât e, folosindu-se de experiențele altor grupuri organizate, deoarece el scurtează, prin acest expedient, lenta perioadă de formație, prin care aceste grupuri au trecut înainte de a ajunge într'o stare organică și își cruță nenumărate încercări zadarnice; dintr'odată el se folosește de un sistem ce și-a dovedit eficacitatea de a da posibilitatea oamenilor de a trăi în societate (Gaultier, *Le bouarysme*, p. 242). In acest sens, Renașterea este exemplul cel mai deciziv de formație bovarică. Deasemeni tot ce am spus despre formația civilizației noastre în *Istoria civilizației române moderne* se poate integra în teoria lui Gaultier, considerând forma actuală a statului nostru ca o formă bovarică.

cum îndoelnică; de am admite-o, am introduce o adâncă perturbare în istoria culturilor, întru cât posibilitatea de a presupune în creațiile cele mai intime ale unui popor — între care e religia — un semn invers în caracterizarea psihologică a lui subminează terenul investigației științifice. Cu aceeași oportunitate, s'ar putea, de pildă, susține că misticismul și ascetismul evului mediu nu sunt expresia echivalentă a unei psihologii, ci numai corectivul bovaric al înfrânării pasiunii de viață sau a materialismului epocii. Interpretarea bovarică a mitologiei grecești este, de altfel, cu atât mai puțin probabilă, cu cât în felul de a concepe pe zei, antropomorfic, cu pasiuni omenești, cu însușiri și defecte, este evident că ei nu sunt decât proiecția idealizată adică sublimată, dar esențial identică a rasei elenice. Ar fi inexplicabil că acestor zei, imagine fidelă, să le fi acordat apoi, bovaric, un sens jovial și optimist, simplu corectiv al unui pesimism fundamental; dar și așa, fără a eluda dificultatea, rămâne încă de explicat textele pesimiste, contestabile.

Oricum, nu e rolul cărții de față de a soluționa o problemă atât de controversată și nici măcar de a discuta soluțiile date; rolul ei este numai de a aminti existența unor astfel de pro-

bleme, în cadrul cărora trebuie așezată întreaga literatură clasică, fără deslegarea cărora nu putem păși într'o lume străină de ideologia și sensibilitatea noastră, adevărată enigmă pentru omul modern.

f

I

i

I

## VIII

1. «Știința literaturii" și literatura contemporană. 2. „Variația funcțională" a operelor de artă. 3. „Mutația" nu implică progresul.

1. Dacă lucrurile stau astfel, cu ce sentimente putem citi rânduri ca aceste luate din *Știința literaturii*, „Ce raport putem stabili între atmosfera socială a lui Francisc I și între fantastica viață din „Gargantua" și „Pantagruel" cu toate elementele de realism respingătoare ce cuprind, dar pe care, totuși, le primim cu zâmbetul pe buze, tocmai pentru că Rabelais le-a transpus în formele ireale ale genialității sale creatoare. Cervantes, în *Don Quijote* a căutat — el, ca om, să ridiculizeze pe romancierii cavalerismului fără poezie, iar geniul lui alcătuește o lume nouă și eternă, lumea lui Don Quijote și Sancho Pațța, pe care n'o mai întâlnim nicăieri alt undeva; iar cele două personaje, în loc să

devină caricatura cavalerismului spaniol de ieri, devin, peste voința autorului - melancolica, adâncă, plină de neîntrecut humor icoană, a umanității însăși. Și ce atmosferă unitară se poate stabili între gândirile de om ale lui Cervantes și între acele ale lui Don Quijote și Sancho Pânza, — și între lumea veche în care trăia el, între Spania lui Filip II și III, — și între lumea în care se încadrează extraordinarele lor fapte și cugețări?". Astfel de afirmații dezarmează, căci a voi să te apropii de opera lui Rabelais, fără cunoașterea problemelor Renașterii franceze o operă, în care sub formă bufonă se ascund o filozofie, o atitudine religioasă, o pedagogie, în care se rezumă toată problematica veacului XVI; ori, fără a cunoaște literatura și spiritul evului mediu, a voi să te apropii de *Diuina comedie*, o operă» în care, după cum spune Hauvette „converg și se topesc toate energiile poetice risipite ale vieții italiene din evul mediu", o operă, în care, dacă sensul general e destul de limpede, întimpinăm pretutindeni amănunte obscure, neelucidate încă de istețimea cercetărilor, după atâtea veacuri de studiu, — a te apropia, spunem, de astfel de opere ce rezumă epoci întregi de civilizație — evul mediu, renașterea etc, — fără studii prealabile, e ca și cum ai voi să deschizi prin simplă contemplație porți ferecate...

1) M. Dragomirescu, *Știința literaturii*, p. 10.

2 Cele câteva considerații ale d-lui Drago-mirescu asupra diferitelor forme de interpretare a lui „*Don Quijote*” în decursul veacurilor, ne aduce, în concluzie, la semnalarea a încă unei forme de imitație a valorilor estetice. În afară de mutația generală a tuturor valorilor estetice determinată de însăși evoluția conceptului estetic, fiecare operă de artă mai importantă evoluiază ca sens estetic în sînul generațiilor succesive. În timpul său și, pe urmă, încă multă vreme, *Don Quijote*, de pildă, a fost primită ca o satiră a cavalerismului, epavă întîrziată a evului mediu; pe lângă acest sens voit, de altfel, și de Cervantes, noi înclinăm astăzi să vedem un alt sens mult mai general și mai adânc; *Don Quijote* nu e numai caricatura cavalerismului ci e caricatura omului concretizat sub aspectul lui cel mai nobil, sub aspectul idealismului, pe când Sacho Pânza este expresia materialismului. Privită din acest punct de vedere, semnificația operei se deplasează; ea nu mai e satira bufonă a unui defect al unei epoci ^ci tragedia însăși a omenirii luată în aspirațiile sale cele mai înalte, — specie de mutație ce se poate lega, oarecum, de teoria d-lui Lucian Blaga asupra ideilor și variabilității lor funcționale, expusă încă din 1920 în volumul *Cultură și conștiință*. Fără să-și schimbe conținutul ideile își pot schimba funcțiunea, printr'o mutație de multe ori mai însemnată pentru evoluția cul-

turii de cît modificarea conținutului lor. În spi-ritul lui Platon, de pildă, teoria așa ziselor „idei platoniciene”, după care toate realitățile de pe pămînt nu sunt de cît copia materializată a unor prototipuri, a unor „idei” aflătoare în lumea transcendentă, așa că armonia, perfecția rezidă în „idee” iar imperfecția, dezacordul purced din materie, — pornește din curiozitatea intelectuală de a afla rațiunea lucrurilor. Trecute prin spiritul ascetic, mistic al lui Pîotin, ideile platoniciene devin un principiu de asceză, refugiul de pe pămînt, printr'un elan religios, al unui suflet obosit. După multe veacuri, reluate de Schopenhauer, ideile platoniciene iau o funcție estetică. Artă nu reproduce copiile realității ci *ideile platoniciene* : arhitectura ne ușurează intuiția ideii de greutate, de coeziune, de rezistență etc, poezia, intuiția ideii de om și așa mai departe. Prin contemplația estetică a operelor de artă, ne eliberăm, astfel, de noi înșine, de „voință”, de principiul „individuațiunii”, pentru a ne ridica la ideile platoniciene. Iată, așa dar, cum, păstrându-și conținutul, orice idee e susceptibilă de a avea o infinitate de variațiuni funcționale. Exemplele se pot înmulți și e de mirat chiar cum d. Blaga a ocolit exemplul cel mai clar și mai probant: luînd o religie dată, creștinismul, de pildă, cu un conținut de dogme determinat, s'ar putea studia toate variațiile funcționale în decursul

veacurilor, dela primii creștini din catacombe și până la marea ipocrizie a timpurilor de față...

Pentru a reveni la problema noastră estetică, dacă mutațiile, de care am vorbit până acum, sunt mutații pe conținut, mutațiile suferite de fiecare operă în parte în cursul veacurilor sunt de natură funcțională: conținutul lui *Don Quijote* a rămas același, dar felul interpretării lui a evoluat cu timpul. Intrînd în jocul acestor mutații estetice fiecare operă mare a omenirii se încarcă de sensuri, pe care, fără să le fi avut poate, i le acordă generațiile succesive, într'un fel a fost înțeleasă, de pildă, *Uiada* de contemporanii civilizației miceniene și într'o mare varietate de feluri și de sensuri s'a reflectat în conștiința estetică a celor trei mii de ani ce ne despart de ea. Tot așa și *Eneida*: altfel a fost înțeleasă de întregul ev mediu sau chiar de Dante de cît cum o înțelegem noi. Printr'o falșă

1) Cu evoluția lui Virgiliu în evul mediu se ocupă cartea clasică a lui Domenico Comparetti, *Virgilio nel medio evo*, Livorno, 1872. Trecut printre profeți, Virgiliu ia loc lângă David, Isac și ceilalți profeți în procesiunile religioase și pe zidurile bisericilor. În *de continentia Virgiliana* a lui Placidie Fulgentiu, apărută în veacul VI *Eneida* este privită ca plină de simboluri: naufragiul lui Enea înseamnă nașterea omului, Junona e zeița nașterii, Eol zeul pieirii, Achate, durerea copilăriei, etc, etc.

interpretare a unor versuri echivoce din egloga IV, dintr'un poet imperialist, Virgiliu a devenit pentru evul mediu un precursor al creștinismului, un vrăjitor, un profet al lui Messia.

3. Prin mutația valorilor estetice, nu trebuie totuși să înțelegem că se realizează și un progres, chestiune de mare actualitate în timpul certeii dintre moderni și cei vechi, cînd, luînd ideea carteziană a progresului, și aplicînd-o la artă, teoreticianii modernismului au crezut că și pot afirma superioritatea artistică asupra antichității. În realitate, mutația valorilor nu implică în sine o calificăție, ci numai o variație; în linie generală, operele nu sunt comparabile de cît în sînul aceluiaș conținut, și, fiind vorbă de artă, în sînul aceleiaș formule estetice. Este, așa dar, inutil și dificil de a proclama superioritatea, de pildă, a lui Dante asupra lui Homer, a lui Shakespeare

1) La fel se exprimă și Benedetto Croce în *Esthetik*, 1904, p. 132. „Nici Shakespeare nu e un progres față de Dante, nici Goethe față de Shakespeare; ci, cel mult Dante față de autorii de viziuni din evul mediu, Shakespeare față de dramaturgii din perioada elisabetiană și Goethe cu *Werther* și primul *Faust* față de autorii din *Sturm und Drang*. Chiar arta popoarelor sălbatice nu e inferioară, ca artă, artei popoarelor civilizate, de e corelativă impresiilor sălbaticeului”.

asupra lui Dante, sau a lui Goethe asupra lui Shakespeare, întru cât fiecare dintr'înșii se integrează într'o civilizație, într'o formulă estetică și trebuie considerat în sine și prin raportare numai la acea civilizație și formulă estetică. A-i compara între ei înseamnă aproape a compara valori eterogene.

## IX.

### 1. Cultură și civilizație: Chamberlain și Spengler.

1. Cum esteticul este numai un element al noțiunii culturii, nu e inoportun să facem oarecare distincțiuni. Unii teoreticieni o disociază cu îngrijire de noțiunea civilizației. Chamberlain, de pildă, înglobează în cultură toate fenomenele artei, ale filozofiei, ale științei speculative, creatoare, ale moralei și religiei, pe când în civilizație nu introduce decât fenomenele vieții colective, a organizației economico-sociale și a Statului. Civilizația nu înseamnă un câștig pozitiv, un progres decât pe măsura creșterii simultane a intensității vieții spirituale și artistice. Civilizația și cultura nu sunt, de altfel, noțiuni dependente ; o civilizație înaintată nu presupune și o cultură la fel: civilizației romane, de pildă, nu-i răspunde o cultură egală, iar înaltele manifestări de speculație metafizică a Indoeuropenilor s'au produs în sînul unei vieți pastorale primitive, fără orașe și fără cunoașterea metalelor, adică



în sînul unei civilizații primitive; în schimb, cu toată civilizația lor, Chinezii nu s'au ridicat niciodată până la cultură și așa mai departe. Nu această distincție, răstălmăcită și altfel la alți teoreticieni, ne interesează însă în primul rând, ci caracterul de unicitate, de intangibilitate, ce i se acordă culturii. „În India, în Egipt, în China, spunea Herder, s'a întâmplat ce nu se va mai întâmpla niciodată și nicăeri altundeva, tot așa și în Chanaan, în Grecia, la Roma sau la Cartagina". Culturile au caractere bine definite, inalienabile, determinate de particularismul etnic; organisme individuale și excluzive, ele se pot distruge între dînsule fără a se putea și pătrunde și fuziona. Grecii, de pildă, nu sunt Egipteni sau Fenicieni evoluți, ci indivizi cu o personalitate distinctă, pe care și-au realizat-o sub forma celei mai înalte culturi înregistrate pînă la dînșii.

În această ordine de idei, ca mai noi și mai puțin cunoscute, vom rezuma în câteva cuvinte unele teorii ale lui Spengler. Pentru dînsul cultura unui popor formează un cerc închis, un tot organic, cu o viață independentă supusă fazelor biologice ale oricărei vieți, adică cu o durată limitată, cam de o mie de ani, înăuntrul căreia sunt o primăvară, o vară, o toamnă

și o iarnă, fiecare de două sau trei veacuri'). Ceiace aduce nou Spengler în filozofia culturii e, între altele, și o nouă metodă de studiu a morfologiei istorice printr'un *sincronism sui generis*, prin care nu înțelege simultaneitate în timp, ci echivalența unor momente în evoluția lăuntrică a două culturi. Așezate în medii deosebite, două fenomene istorice sau spirituale își pot, așa dar, răspunde și fi *sincronice*, în sens spenglerian, prin ori câte veacuri ar fi despărțite. Considerând, de pildă, evoluția matematicilor la Greci și în Europa modernă, Pitagora e contemporan cu Descartes, Platon cu Laplace, Archimede cu Gauss; tot așa prin fenomenul comun al transpunerii unei culturi în civilizație, Alexandru cel mare e contemporanul lui Napoleon. Căci nu trebuie să uităm că în limbajul spenglerian *cultura* propriu zisă însuma cele trei faze dela începutul dezvoltării unui popor (primăvară, vară, toamnă), pe când civilizația reprezintă „iarna" sau momentul de disolvare a culturii. Cu acest nou instrument de investigație, Spengler a constituit și niște tablouri sinoptice, prin care, de pildă, filozofii presocratici, din vara culturii grecești (veacul VI, V, a. Chr.) sunt

1) Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes, Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, 2 voi! (I voi. 1920 ; II, 1922), I, p. 157.

contemporanii lui Galileu, Descartes, Bacon din vara culturii occidentale (veacul XVI—XVII); Platon și Aristot dela sfârșitul toamnei culturii grecești sunt contemporanii lui Goethe, Kant, Hegel. In artă, epocii stilului doric (1100—650 a. Chr.) îi corespunde arta gotică (900—1500); plastica ateniană dela Myron la Fidias (460—330) îi corespunde muzicei lui Bach și Mozart; arta corintiană, muzicei lui Beethoven etc, etc.; în ordinea evoluției formelor politice, Temistocle și Pericle sunt contemporanii lui Ludovic XIV și Frederic II; revoluțiile grecești din 380—350 sunt contemporane cu Revoluția franceză și americană din veacul XVIII. Și așa mai departe, într'o interesantă regrupare de fenomene, din care nu lipsesc, de altfel, fantezia și arbitrarul').

1) Pentru apropierea ce s'ar putea face în părerile susținute în această carte și teoriile lui Spengler, amintim că la baza acestora stă idea, că orice doctrină istorică e relativă la o civilizație dată. Orice cultură impune omului care participă la ea, un fel de a vedea, o filozofie, care, pentru o epocă dată, că caracterul absolutului, — deși pentru oamenii din alte epoci este relativă. In sensul spenglerian, nu există chiar o fizică, ci mai multe fizice, o matematică, ci mai multe matematici, — toate relative la o civilizație, la o fază din evoluția ei, la o dată istorică (Andre Fauconnet, *Oswald Spengler*, 1925, p. 69). Istoria universală cultivă culturile ca pe niște or-

ganisme vii, așa că nimic nu e fals și nimic nu e adevărat pentru ea. (Wahr und falsch sind Begriffe, die hier nicht angewendet werden dürfen). A justifica o teorie, înseamnă pentru istoric a-i explica funcția sa morfologică; eroare definitivă și adevăr veșnic sunt pentru dânsul noțiuni fără rost.

X

**1. Antichitatea e o proecție a noastră: *Originea tragediei grecești* a lui Nietzsche. 2. Catarsisul aristotelic și abatele Bremond. 3 Tragedia greacă și „democrația”.**

1. Din aceste teorii amintite cu titlu de simple indicații, reținem numai caracterul de exclusivitate și ireductibilitate a culturii, formată prin ea însăși fără alt amestec. Atât în *Istoria civilizației române moderne*, cași în paginile precedente, *ne-am* pus pe terenul penetrabilității culturilor • cu reducerea însă la o unitate specifică prin puterea de asimilare și adaptare a rasei. Nu asupra acestor chestiuni e locul să ne explicăm acum, ci să ne întoarcem la punctul de plecare al esteticului. Element esențial al culturii, e și el capabil de a evolua, de a se interpenetra, de a se prelucra și de a se fixa apoi în formule mai mult sau mai puțin definitive, care constituie fizionomia estetică a unei civilizații, a unei epoci. Ceiace voim să susținem în rândurile ce urmează, e că toate aceste formule estetice, diferențiate mai întâi prin elementul atât de activ al rasei,

și apoi de elementul și mai disolvant al timpului, care mai ales în epoca noastră câștigă tot mai mult teren, — că toate aceste formule sunt, într'un anume sens, amintit acum în treacăt, impenetrabile, imperceptibile. Incapacitatea noastră, nu de a concepe ci de a retrăi sufletește altă formă de viață decât cea a noastră, dictată și de imperativul etnic dar, mai ales, de imperativul timpului, — această incapacitate se agravează și mai mult în materie de artă până a deveni totală în poezie. De am îmbrățișa în toată lărgimea ei chestiunea, ne-ar duce de sigur prea departe; în linie generală, putem spune însă, ceiace susține și Freud, că, incapabili a ne reconstitui mintal o antichitate obiectivă — căci de ea e vorba — o proiectăm sub forma „unei lumi păgâne, în care visurile și dorințele noastre refulate de civilizația modernă.își închi-pue a găsi o aparență de realizare”. Sunt douăzeci și cinci de ani de când printr'un articol publicat în *Pași pe nisip* îndreptățiam necesitatea cunoașterii antichității pe simpla dar organica nevoie de a neproecta într'o lume idealizată, dacă nu ideală, expresie a propriei noastre imaginații și aspirații, și a practica, astfel, o activitate cerebrală într'o lume” fără dimensiuni și contingente. Ideea de atunci, ne-o explică Freud prin satisfacerea dorinții refulate.

Fiecare găsește în antichitate ceiace caută :

pentru a găsi o îndreptăţire' istorică „ope - rei” lui Wagner, Nietzsche organizează ingenioasă şi mult combătută (de Willamowitz-Moellendorff îndeosebi) teorie asupra „originii tragediei”, în care muzica şi mitul tragic sunt prezentate, pe aceeaşi treaptă, ca inseparabile, în expresia facultăţii dioniziace a unui popor. Cu toate semnele antiartistice ale zilelor noastre, ne vin semne, scrie Nietzsche „că spiritul german superb şi sănătos, neatins în adâncimea şi forţa sa dioniziacă, în tocmai ca un cavaler întins aţipit, se odihneşte şi visează în fundul unei prăpăstii adânci. Din fundul acestei prăpăstii se înalţă cântecul dioniziac pentru a ne face să înţelegem că şi azi acest cavaler german visează în viziuni fericite şi grave, mitul său dioniziac secular. Să nu creadă nimeni, că sufletul german şi-a pierdut patria mitică, din moment ce înţelege încă aşa de limpede cântecul păsărilor ce vorbesc de această patrie. într-o zi se va găsi deşteptat în proaspăta vigoare matinală dintr'un somn ne mai auzit; atunci va ucide balaurii, va nimici gnomii vicleni şi va deştepta pe Brunnhilde — şi nici lancea lui Wotan nu-i va putea tăia drumul”. Cu alte cuvinte, tragedia greacă retrăeşte în muzica lui Wagner. Iată unde trebuie să ajungă laborioasa teorie a dioniziacului şi apolonicului! Din studiul aceleiaşi tragedii Nietzsche scoate, după cum am arătat,

elementele unei idei pesimiste a lumii, apoi concepţia monismului universal, privirea individuaţiei ca o primă cauză a răului, şi posibilitatea emancipării din această individuaţie şi presimţirea unităţii recâştigate prin artă — adică propriile sale idei. În realitate, după cum am spus, fiecare se proiectează pe sine, în dorinţele sale. Fenelon construieşte în *Telemaque* o antichitate falsă, de un idilism convenţional; oratorii Revoluţiei franceze se reclamau dela Brutus — un plutocrat, apărător al vechei nobilimi, asasin al lui Caesar, adică al democraţiei ; Goethe rămâne rece în faţa săpăturilor dela Pompei, în faţa templului lui Neptun dela Poestum şi al Cererei dela Segeste şi se entuziasmează în faţa recelor contrafaceri moderne ale antichităţii ale lui Palladio ; veacul al XVII francez, atât de pătruns de cultul literaturilor antice, studiind cu pasiune pe Demostene, Plutarh, Platon nu scoate din aceşti mari învăţători ai libertăţii individuale şi publice decât învăţămintele pentru glorificarea absolutismului lui Ludovic XIV; Iliada este amputată în douăsprezece cânturi şi uşurată de tot ceea ce-i făcea savoarea; caracterul de operă sacră a vechei tragedii greceşti a lui Eschil şi Sofocle este cu totul necunoscut de întregul veac al XVII

## 2. Privitor la tragedia greacă, Saint-Evremond

se întreba încă din 1672 (în *De la tragedie ancienne et moderne*) ce înseamnă această „școală de compătimire”, această „școală de spaimă și de milă, unde înveți să te sperii de toate primejdiile și să jălești toate nenorocirile” — care e tragedia greacă? „Căci, adaugă el filozofând, greu m'ași putea convinge că un suflet ce se sperie de nenorocirile altuia și ar putea tine cum-pătul în fața nenorocirilor ce-l privesc” — și nu fără ironie: „poate din cauza aceasta Atenienii au devenit atât de accesibili sentimentului fricei, care inspirat de teatru cu atâta artă, s'a răspândit în chip natural și în armată'”. Pentru explicarea acestei școli de spaimă și de milă a teatrului grec, nu avem de cât un singur text autentic» un laconic pasagiu al lui Aristot. Explicarea ar consta în *catarsis*, adică în *purgarea* pasiunilor prin prezentarea pasiunilor înseși. Așa au înțeles-o toți comentatorii vechi, Saint - Evre - mont sau Racine; așa o înțelege și Fontenelle, fără a o aproba „căci n'am auzit niciodată de purgarea pasiunilor prin mijlocul pasiunilor înseși, și de-ar fi așa, nu văd nevoia de a fi vindecați de milă”; Voltaire e și el de aceeași părere „în ce privește purgarea pasiunilor, nu cunosc medicina asta și nu văd cum frica și mila curăță”. Căci, în adevăr, dacă terapeutica aristotelică a

„purgației” ar fi de natura terapeutice moderne a vaccinului, adică a vindecării unei boli prin inocularea ei preventivă, nu vedem necesitatea de a vindeca pe om de *milă*, transformând astfel teatrul antic într-o școală de inumanitate. În mijlocul atâtor controverse seculare — și numai aceasta ne interesează deocamdată — misticul abate Bremond nu vede în purgația aristotelică de cât o anticipație a misticei creștine, adică trecerea dela meditație la contemplație, dela cunoașterea rațională la cunoașterea reală și poetică. Prin urmare, tragedia antică nu are scopul de a ne vindeca de anumite pasiuni vătămătoare sau nu (și mila, de sigur, nu e de loc vătămătoare), ci de a ne vindeca de pasiunea însăși, în sine, oricare ar fi, întru cât, prin esență, ea stânjenește ascensiunea spirituală spre contemplația pură, mistică. Iată, așa dar, tragedia antică un instrument al misticei creștine !

3. Cu acest sistem, nu e de mirat că în aceeași tragedie s'a găsit germenul „democrației”, întru cât, tot după o vorbă sibilinică a lui Aristot, prezența corului a putut căpăta o interpretare democratică. Sensul corului e, de altfel, un mister nedeslegat încă. A. W. Schlegel vedea în el substanța mulțimii spectatorilor, „spectatorul ideal”, dar Nietzsche răspunde că, de vreme ce este

1) Henri Bremond, *Priere et Poesie*, p. 177.

elementul primordial al tragediei, simplu cor la început, el nu poate fi spectatorul; în luptă cu naturalismul în artă și susținând caracterul idealist și convențional al teatrului grec, în prefața *Logodnicei din Messina*, Schiller consideră prezența corului ca un parapet viu, care separă tragedia de lumea reală pentru a o menține în domeniul ideal al libertății poetice, — apărându-și prin aceasta caracterul propriului său teatru. Nietzsche vede în cor elementul principal al tragediei grecești, elementul dioniziac, pe când tot ce se petrece pe scenă, partea apolonică, este drama<sup>1)</sup>. Ceiace ne interesează acum este însă interpretarea politică a corului, pe care i-au dat-o unii teoreticieni: în fața clasei princiare, căreia îi era rezervată scena, corul ar reprezintă poporul, demosul — având pururi dreptate față de rătăcirile regilor, dând, astiel, o interpretare politică și socială străină originii religioase a tragediei...<sup>2)</sup>

1) F. Nietzsche, *L'origine de la tragedie*, p. 68.

2) Iată cum se exprimă Nietzsche în această privință: „Ori cât s'ar sprijini pe o vorbă a lui Aristot, această părere n'are nici o valoare în ceea ce privește formația originală a Tragediei, întrucât această opoziție între popor și rege, și în genere orice idee politică sau socială, e străină originii sale religioase. Cu toate că unii nu s'au dat tndărăt dinaintea acestei nelegiuiri, ținând seamă de forma clasică a corului lui Eshile și Sofocle, noi consi-

deram ca atare faptul de a vorbi de o „reprezentare constituțională a poporului”. O astiel de reprezentare a fost necunoscută *in praxi* constituțiilor Statelor antice și nici n'a fost măcar „visată” în tragediile acestor popoare. (F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 68).

## XI

**1. *Pro domo*. 2. Chestia homerică : intervenția zeilor în acțiunile omenеști.**

1. Cu aceste exemple intrăm în însuși miezul chestiunii, adică a imposibilității noastre de a pătrunde, nu pe cale intelectuală ci pe cale sensibilă, în formele estetice ale altor rase și mai ales ale altor timpuri. Cum ne vom sprijini și mai departe pe exemple luate tot din literatura greacă, e locul unei lămuriri preliminare.

Cititorii care, urmărindu-mă de un număr însemnat de ani, cunosc aceste șase volume închinete unei epoci restrânse de 25 de ani din literatura noastră contemporană, sau cele zece volume de *Critice* consacrate aceleași epoci, și-ar putea explica prin incompetență cele "afirmate mai sus asupra artei antice. Pentru a preveni o astfel de învinuire, unele precizări, formulate după un sfert de veac de activitate critică, nu sunt chiar premature. Deși aparent preocupat numai de actualitate, trebuie să amintesc caracterul

umanistic al formației mele culturale; n'o afirm numai pe baza celor 9 volume de texte și traduceri din clasicii latini (Horațiu, Tacit și Virgiliu) sau a traducerii *Batracomahiei*, și a traducerii în proză, inedită încă dar integrală, a *Odiseei*, ci pe baza unui contact spiritual prelung și existent și astăzi cu antichitatea. Vorbesc, așa dar, pe temeiul unei oarecari competențe, căci, pe lângă armele filologiei, am adus în investigația antichității și armele unei sensibilități artistice călitate într'un exercițiu continuu. Conștiința de a vorbi în numele unei îndeletniciri destul de speciale îmi dă îndrăzneala sincerității. Dacă din primii ani am renunțat de a mă consacra exclusiv domeniului literaturii clasice, n'am făcut-o din îndemnuri de actualitate ci din convingerea incapacității sufletului modern de a se identifica formelor de artă perimate. Studiul antichității, după cum am spus, reprezintă o nobilă necesitate spirituală de a ne proiecta în trecut, din insuficiența fanteziei de a se proiecta în viitor într'o țară utopică. Oază de reculegere și reconfort sufletesc, refugiu din revulsiune față de materialismul și contingentele vieții, ocupație profesională, obiect de cercetare filologică sau istorică, negreșit,— dar nu și obiect de identificare estetică fără primejdia unei măști de ipocrizie permanentă. Odată cu înrădăcinarea convingerii a existenței unei impermeabilități între noi și an-

tichitale, — pentru a-mi exercita investigația critică în deplină sinceritate, fără prejudicări milenare și ipoteze contestabile, nu-mi rămânea decât actualitatea cea mai apropiată, actualitatea literaturii naționale, singura de resortul critice bazate pe sensibilitate, pe consonanță de sensibilitate. Proiectarea în trecut și regăsirea de sine idealizată pot produce o mulțumire sufletească, dar nu și îndreptăți atitudinea de falsă călăuză a unor cititori mai puțin inițiați. În sentimentul profund al unei iremediabile prăpăstii estetice între noi și trecut, peste care nu putem decât arunca punți intelectuale, nu numai de cunoștinți istorice necesare, ușor de căpătat, dar de raportare continuă la sensul civilizației, adică la elementul rasei și al timpului, pentru a obține la urmă numai o cunoaștere rațională dar nu și sensibilă, mi-am găsit obligația de a mă menține aproape exclusiv în studiul unei epoci răstrânse și al unei literaturi, oricum, modeste.

2. După această profesie de credință să revenim la obiectul demonstrării incapacității noastre de a gusta pe calea sensibilității literatura greacă (luată cu valoare numai de exemplu) și, pentru a nu ocoli dificultatea, înseși poemele homerice, înconjurate de consensul unei admirații universale. Nu punem deocamdată chestiunea pe valoarea

de sugestie verbală a poeziei homerice, de o importanță precumpănitoare, dar despre care vom avea să ne ocupăm mai târziu, considerând-o în generalitatea ei, ci rămânem numai pe terenul coprinsului emoțional al poemelor. După cum, evoluată din practicele cultului, tragedia antică are un caracter profund religios, tot așa, ieșită din faptul unei lumi cu un divin intim legat cu umanul, poezia homerică este și ea impregnată de același spirit religios. În aceste condiții, pe ce cale sensibilitatea, emoția pot intra în miezul unei concepții religioase, cu zei ce nu sunt numai ficțiuni poetice, simboluri ale forțelor naturii, ci sunt reali, cu o acțiune determinată printre oameni? Ajunși la o concepție religioasă atât de înaltă și de spiritualizată, cum vom putea să colaborăm emoțional cu un Olimp de zei antropomorfici, frământați de detestabile pasiuni, incestuoși, invidioși, hoți, nedrepti, criminali, proiecții mărite și definitive a tot ce e «uman» în om? Lumea homerică rămâne, de fapt, o lume cu totul streină, pe care o putem înțelege, raportându-ne la epocă, la oameni, dar nu și simți. Intru cât zeii se amestecă în acțiunile omenești, nu numai divinul e pogorât, dar și umanul e înjosit. După cum eroul tragic este o victimă a fatalității, eroul epic este o păpușă în manile zeilor. Pe când fatalismul domină concepția antică de viață, liberul arbitru este semnul civili-



zațiilor moderne, occidentale... Omul nu se măsoară decât prin voință; acțiunile lui nu capătă o calificare morală decât pe măsura libertății de a le face sau nu; în mentalitatea noastră nu poate exista un erou, ale cărui fapte nu sunt numai poruncite (cum ar fi faptele lui Hercule din porunca lui Euristeu), ci și executate de însăși mâna zeilor. Concepția modernă de autodeterminare, de libertatea de a fi rău sau bun, mare sau mic, nu se poate împăca cu aceste simulacre de eroism, în care, cu toată necuviința expresiei, eroii par Auguștii circurilor, sosiți pe urma adevăraților luptători pentru a le simula gesturile eroice. Și cu toate acestea, din pricina prestigiului imens al antichității asupra noastră, nimeni dintre moderni nu s'a revoltat în fața paradei eroice a *Iliadei*. Pentru demonstrarea faptului, deși am putea recurge la o serie de exemple luate prin secționarea *Iliadei*, preferăm să ne mărginim numai la unul singur — moartea lui Hector și cedarea cadavrului lui bătrânului Priam — și pentru unanimitatea admirației cu care e privit și pentru posibilitatea ce ne oferă de a ne explica mai pe larg asupra cazului de fals eroism și a scoborîrii tuturor valorilor omenești, fie prin fatalism, fie prin intervenția zeilor, directă și consecventă, în cele mai expresive acțiuni ale «eroilor».

După ce ne-am făcut cea mai înaltă idee

despre vitejia lui Hector și Ahile, sosește momentul suprem, în care eroii reprezentativi ai Grecilor și Troenilor se înfruntă într-o luptă decizivă. Dela început însă, Palas Atena, protectoarea lui Ahile, i se arată eroului grec, pentru a-i spune :

*\*Cred că de-acum, iubite a lui Zeus, mărețule Ahile,  
Da-vom Aheilor dela corăbii noi doi o biruință  
Mare, cu arma strivind pe Hector în veci ahtiatul  
După războiu, ci doar nu mai e chip să ne mai scape  
din mână,*

*Oricât Apolon s'ar sbate și 'ncoace și 'ncolo  
S'ar tăvăli la picioarele tatălui Zeus».*

Complotul e așa dar făcut, soarta lui Hector hotărâtă în Olimp și comunicată lui Ahile, care nu mai poate avea inițiativa acțiunii sale și îndoiala meritoadă și dramatică asupra reușitei întreprinderii. Executarea complotului are același caracter de nealitate. Luând forma lui Deifob, fratele lui Hector, Palas Atena îi cuvântează acestuia:

*«Bade, că tare'ti dă zor în jurul cetății lui Priam  
Tot urmărindu-te iutele Ahile, dar hai împreună  
Noi împotrivă să-i stăm apărându-ne aicea cu armat.*

Hector primește propunerea :

*...și merse înainte amăgindu-l Atena*

și, întâlnindu-se cu Ahile, îi oferă lupta cu rugămintea ca biruitorul să cruțe trupul biruitului, dându-i-l familiei sale. Cunoșcând dinainte rezultatul luptei și, oarecum, complice al cursei în-

tinse de zei lui Hector, Ahile nu primește, ci-și aruncă lancea în dușman. Hector ferindu-se, lancea se înfige în țărână:

*dar fără știrea lui Hector  
Palas de jos o răpi și o dete napoi lui Ahile.*

În orice om cu simț etic sau numai sportiv,, în astfel de condiții inegale și neale, lupta nu mai are interes și ridică orice valoare morală „eroului”. Hector îl invecivează apoi pe Ahile, după norma caracterului *retoric* al tuturor acestor lupte singulare ale eroilor homerici, care, înainte de a-și măsura puterile, se apostrofează în lungi, interminabile discursuri, se insultă, se bravează, se desfid, fac incursiuni ofensatoare în familia rivalului, bănuindu-i autenticitatea nașterii, — trăsătură distinctă a unei rase flecare, subtile și, în fond, puțin eroică, dar care, trecând de verosimilitatea noastră psihologică, devine insuportabilă. După ce-și isprăvește discursul fanfaron, Hector își aruncă și el lancea, dar ea se lovește de scutul lui Ahile. Mânios de neisbândă și ne mai având alta, el cheamă zadarnic în ajutor pe frate-său, deoarece Palas, ce luase forma lui Deifob, dispăruse. Abia acum își dă seama Troianul că e victima unei curse întinse de zei:

*Vai, negreșit că acum la moarte chematu-m'au zeii.  
Eu am crezut că venise pe aici Deifobos viteazul  
El însă după zid ; amăgitu-m'a Palas Atena.*

Se hotărăște, totuși, să lupte eroic, căci în această luptă „homică” învinsul are superioritatea morală asupra biruitorului. Stăpân pe situație, Ahile își aruncă lancea și-l nimereste pe Hector în singurul loc descoperit ce desparte grumazul de umăr; ascuțișul îi iese prin ceafă:

*Însă gâtlejul arma ascuțită răbind nu'i tae, și deaceia  
Poate vorbi încă Hector..*

...întrucât eroii homerici nu se despart niciodată fără noi și supreme invecive, discursuri, imprecății. În timp ce Ahile își tratează adversarul răpus de „câne” și regretă că nu e el însuși fiară:

*. ..să te rup și cu pofă  
Carnea ta eu s'o 'nghit*

și îi deschide muribundului prespective sinistre:

*Au să te 'nfulice 'ntreg doar câinii și corbii pe tine*

bietul Hector îl imploară să-i încredințeze cadavrul lui Priam, când va veni să-l răscumpere cu aur. Totul e însă în zadar; el moare în timp ce

*„Mori, zise Ahile, deși el murise*

— servindu-i, astfel, încă un mic și tradițional discurs de prohod...

Din acest pasagiu, unul din cele mai reputate din întreaga *Iliadă*, reiese că, privite și din punct de vedere moral și din punct de vedere psiho-

logic, condițiile luptei nu sunt nici de admirat, nici de acceptat. Prin intervenția divină lupta devine o simplă cursă, prin care valoarea morală și eroică a lui Ahile este anulată.

Pentru a dovedi și mai mult amestecul de grandios uman și de inacceptabilă scoborîre a faptei omenești prin interferența zeilor, vom mai face câteva scurte citații din scena răscumpărării cadavrului lui Hector, care încununează *Iliada* prin cea mai sguuitoare dintre situații: un bătrân tată zdrobit de durere sărutând mâna ucigașului fiului său pentru a-i putea obține cadavrul:

*Marele Priam atunci se furișă 'n cort și deaproape  
Cade înaintea viteazului îngenunchind și sărută  
Ucigătoarele-i mâini care atâția copii îi zdrobiră.*

Și plângând :

*... eu sunt mai vrednic de milă,  
M'am biruit și făcut-am ce n'a făcut nimeni pe lume  
Mâna ce crud îmi ucise feciorul am dus-o la gură.*

Luând cea mai bună cale de înduplecare, Priam îi amintește apoi de tatăl lui, de Peleu, rămas singur acasă :

*Adu-ți aminte, c'ai tată și tu, o mărețule Ahile,  
Și e ca mine și el pe pragul amar de necazuri  
Al bătrâneții și poate vrăjmașii vecini îl împilă  
Și-l amărăsc și nu4 nimeni să-l scape de rău și de jale.*

Și acum urmează scena, poate cea mai fru-

moasă, din *Iliada* : la gândul că și bătrânul său tată, Peleu, ar putea ajunge în situația lui Priam, simțul adânc de umanitate se răscolește în neînduplecatul, câinosul Ahile, și amândoi, bătrânul Priam și îmblânzitul Ahile, se pun să plângă :

*..Zise și-un dor de părinte și-o jale'i stârni lui Ahile.  
El pe moșneag apucându-l de mână domol îl împinse  
Și se porniră pe plâns amândoi; pe fecioru-său plânge  
Unul cu hohote lungi, întins la picioare naintea  
Lui Pelianul; cellalt după tată-său plânge, ba geme  
După Patroclu și casa răsună de plâns și de vaet.  
După ce Ahile se satură de tângutt și suspinuri  
Și de pe piept își descarcă povara de dor și de jale,  
Sare din scaun pe loc, de mână ridică moșneagul,  
Milă fiindu-i de capul cel alb și de barba cea albă  
Și după aceia duios lui Priam așa-i cuvântează"*

Scenă, înadevăr, admirabilă în adâncimea ei psihologică, în umanitatea ei măreață, și în muțenia augustă a eroilor ; de îndată însă ce Ahile se pune să vorbească cu patosul specific rasei, dând pe față intervenția nedorită a divinității, frumusețea ei, credem, pălește:

*...Și eu doar pe Hector  
Mă socotesc să ți-l dau. Venitu-mi-a chiar dela Zeus  
Veste de asta prin mama, copila bătrânului mării...*

îmblânzirea lui Ahile nu era, prin urmare, efectul umanizării și scena dintre bătrân și dânsul, lacrimile lor amestecate nu veneau dintr'o comună înduioșare în fața soartei obștești, ci

din porunca lui Zeus, transmisă prin Tetis. Din presupusa umanitate spontană, cădem așa dar într-o acțiune dictată și impusă de divinitate. Pe baza acestor simple pasagii s'ar putea, totuși, da o interpretare figurată și simbolică intervenției lui Zeus ; divinitatea ar putea să nu fie considerată ca o forță de constrângere din afară, ci ca expresia materială a unei forțe interioare, a gândului bun, a umanității din Ahile, ce-l îndeamnă la împlânzire și cedare. Textele nu permit, din nefericire, o astfel de explicație, plauzibilă de altfel. Chestiunea cadavrului lui Priam e discutată pe larg în Olimp; unii zei ar voi să-l trimită pe Hermes să-l fure; supărat pe Ahile că-și exagerează mânia, Zeus chiamă în Olimp pe Tetis și-i poruncește:

*Și mai mult decât alții*  
*Eu sunt pe el mânios că'n furia lui mai oprește*  
*Trupul lui Hector pe câmp la corăbii și nu vrea să-i dee*

Tetis și sboară într'un suflet la Ahile de-i spune :

*la mai grabnic aminte o veste ce aduc dela Zeus:*  
*Dânsul mi-a spus că pe tine sunt zeii 'nciudați și*  
*el însuși*  
*Mai supărat decât alții, că tu stăpânit de mânie*  
*Trupul lui Hector îl ții la corăbii și nu-l dai acasă.*

Ahil nici nu crâcnește :

*Fie cum zici; dela mine să-l ia cine plata mi-aduce*  
*Dacă 'i porunca cu tot înadinsă din partea lui Zeus\*.*

„Umanitatea" lui Ahile pleacă, așadar, tot din poruncă, de vreme ce acțiunile omenești sunt reflexe realenu simbolice ale voinții divine: eroii și mișeeii sunt paiațe în mâna unui regizor transcendent.

Obiecțiile aduse *Iliadei*, pe temeiul acestor citate, nu ating negreșit întru nimic valoarea epopeei, raportată la rasă, la timp, la civilizație și la formula ei estetică, întrucât, după cum am spus, *Iliada* vine dintr'o epocă, în care divinul era amestecat intim cu umanul și reprezintă o formulă estetică caracteristică civilizației miceniene.

Nu e, prin urmare, în discuție degradarea poemelor homerice din marea lor situație reprezentativă, ci numai obligația de a le examina și din punctul nostru de vedere, al sensibilității moderne, al idealurilor noastre morale, al valorilor noastre psihologice; obligația de a nu admite, estetic și moral, frumusețea unor fapte determinate, fatale, impuse de o forță din afară, ineluctabilă.

Prezentând virtutea și viciul ca niște produse naturale, ca alcoolul sau vitriolul, și determinismul modern oferă aceiași primejdie a ridicării responsabilității și a anulării oricărei calificații morale).

1) Menționăm studiul lui J. J. Weiss „*La litterature brutale*, în care, încă din 1858, cunoscutul critic se ridică împotriva consecințelor literare ale determinismului studiate în scriitori ca Flaubert sau Baudelaire și în teoreticieni

Acest determinism modern lucrează însă într'un teren atât de obscur, cu forte atât de invizibile și de puțin dovedite, încât nimeni nu are intuiția fatalității, pentru că din moment ce ar avea-o, nimic n'ar mai îndreptăți sancțiunea legală sau morală. Nu tot așa și fatalismul antic al eroului tragic, al lui Oedip de pildă, ispășitor al unor crime involuntare făptuite din porunca unei fatalități nepătrunse, sau al eroilor homerici, retori fanfaroni, care, în mijlocul luptei, se opresc pentru a-și povesti genealogia și a se lăuda cu strămoșii, dovedindu-se la urmă simple paiate ale unei regizări divine, paiate, nu inconștiente de rolul lor, cum suntem poate toți, ci vicleșnindu-și conștient adversarul spre a-l ademini în cursa întinsă de zeul complice și spre a-și cânta apoi singuri slava unui eroism fraudulos. In

ca Renan și Taine. In Taine, mai ales, el vede punctul de plecare al unei concepții ce tinde să prefacă pe om într'un „automat spiritual”: „Mais il est surtout de l'ecole nouvelle par ses theories litteraires. Il en a expose magistralement et coordonne les principes ; il lui a compose son esthetique, enchainement de preceptes rigoureux dont la doctrine de „l'automate spirituel" forme le premier anneau." Sau aiure despre naturalism: La voici maintenant, qui ressuscite, mais absolue, mais inflexible, appliquee sans delibération, avec une rigueur geometrique et, si j'ose dire, avec un esprit de ligne droite, sans conscience d'elle-même désormais force qu'on subit et non plus regie qu'on se donne". )

aceasta stă întreaga chestiune și aci e necesară toată sinceritatea, de care suntem capabili. Trei mii de ani deschid o prăpastie, pe care cu gândul o putem trece dar cu sensibilitatea nu; deși ne putem, așadar, apropia de antichitate prin studiu, n'o putem face însă și cu participarea efectivă a emoției, floare efemeră a unor condițiuni actuale.

## XII.

**1. Valoarea de sugestie a poeziei homerice. 2. Traducerile D-lui Q. Murnu. 3. Ion Creangă traducătorul ideal al *Odiseei*.**

1. S'ar putea totuși obiecta antinomia poziției unui critic estetic, făcând asupra unei opere de artă rezerve de ordin moral. În realitate, terenul de discuție este cel al tuturor cercetătorilor problemei literaturilor antice și, într-o măsură oarecare, e singurul teren "de" discuție posibil; căci a ne pune, de pildă, în planul valorii de sugestie a poeziei homerice "ar fi de prisos, întrucât refuzăm această competență chiar și celor ce și-au făcut din limba greacă un domeniu de studiu exclusiv și profesional. Pentru moderni poezia homerică nu poate avea decât o valoare noțională; întregul element suggestiv, întregul zăcământ emoțional de reziduuri ancestrale, pe care-l are orice limbă și pe care trebuie să-l fi avut cu deosebire o limbă proaspătă ca limba elenă, cu imagini și metafore vii încă, legate prin aderențe multiple în senzație, întreaga această sevă

bogată, colorată, care circula în poezia homerică a dispărut pentru totdeauna, pentru necunoscător cași pentru cel mai adânc cunoscător al limbii și civilizației elenice. Când citim, de pildă, „Aurora cu degetele de roză” sau „Junona cu ochii de juncă”, imaginile ne par banale sau neînțelese, în timp ce la Greci ele porneau sau dintr'o viziune nouă și originală sau dintr'un substrat religios. Valoarea metaforică, dealtfel ca întreaga valoare, imensă, ce iese din expresie, s'a decolorat sau s'a pulverizat și pierdut, așa că traducерile cele mai bune n'o pot restitui, deși o pot înlocui prin echivalențe.

2. În această ordine de idei, amintim cu elogiul traducerile d-lui G. Murnu, a *Iliadei* și *Odiseei*, cărora critice recente au încercat să le conteste, totuși, valoarea de creațiune echivalentă. Citațiile făcute dovedesc însă realitatea acestor creațiuni verbale, cași alte multe citații ce se pot face la întâmplare, lată, de pildă, un crâmpei din vorbele lui Ulise către Dolos<sup>1)</sup> :

*Fii liniștit despre asta, să n'ai nici o grijă de moarte  
Numai atâta răspunde-mi, dar spune-mi curat adevărul:  
Unde-ai pornit-o din tabără singur așa spre corăbii*

1) *Iliada*, X, 380.

*Pe întunericul nopții, când doarme 'n odihnă iot insul?  
Umbli să jăfui pe morți care zac pe câmpie ?  
Ori la corăbii, la noi, te trimise chiar Hector, ca toate  
Să iscodești și să vezi ? Sau tu vii așa dela tine ?*

în care expresii ca „*ții liniștit despre asta*”, „*atâta răspundemi*”, unde-ai pornit-o... *asa spre corăbii*”, „*sau vii așa dela tine*” sunt rupte din însăși plămada originală a limbii române, constituind creațiuni de expresie originală, indiferent de textul homeric. Sau iată iarăși câteva rânduiri din cuvântarea lui Ahile către Priam<sup>1)</sup>:

*„Culcă-te afară, tu moșule dragă, mă tem să nu vie  
Fără de veste pe aici un mai mare de ai noștri ca  
sfetnic  
Cum 'i obiceiul de vin totdeauna să stee de sfaturi.  
Poate cumva să te vadă în noaptea cea neagră și iute  
Și să te spue pe loc mai marelui oștilor noastre,  
Lui Agamemnon...*

încare acel admirabil „tu moșule dragă”, apoi „mai mare de-ai noștri” „mai marele oștirii” etc. sunt, deasemeni, forme originale de expresie. Sau când, ca să-l împace pe Ahile, Ulise îi făgăduiește în numele lui Agamemnon că'iva da și pe Briseis<sup>2)</sup>:

*...Fata răpită de el. Cu sfințenie jură că n'a fost  
Dânsul în patu-i vreodată și n'a cunoscut-o pre dânsa  
Cum este firea și datoria între bărbat și femeie.*

1) *Iliada*, XXIV, 641.

2) „ IX, 270.

Citațiile s'ar putea înmulți. Faza actuală de formație a limbii noastre oferă, de altfel, mai multe, posibilități unei traduceri homerice, decât o oferă, de pildă, limba franceză, limbă formată definitiv, cristalizată, aristocratizată, în care încă din veacul al XVII primitivii eroi homerici vorbesc ca marchizii dela curtea lui Ludovic al XIV; Priam e un impunător „roi des rois” și nu un „moșule dragă”, cum și era în realitate. În faza sa rurală, mirosind încă a lapte și a caș, limba română e plină de sevă rustică și păstorească, necesară redării poeziei homerice, lată pentru ce în alte limbi mai civilizate o traducere de atmosferă ca cea a d-lui Murnu este aproape cu neputință; numai la noi era posibilă redarea regilor și eroilor homerici sub forma lor reală de ciobani, de oameni primitivi, cum e, de pildă Ahile, care la vestea morții lui Patroclu, nu-și suspină durerea în stanțe raciniene, ci :

*Iute cu pumnii apucă din vatră cenușa cernită  
Și peste cap o împrăstie fața frumoasă slufindu-și  
Dumnezeescul veșmânt i se umple de neagra cenușă  
însuși în pulbere apoi, cât este de mare, se 'niinde.  
Părul din plete și-l smulge cu manile schlmonosindu-l.*

Acelaș Ahile vorbește cailor săi ca un simplu țaran român<sup>1)</sup>:

1) *Iliada*, XIX, 397.

„Breazule și tu Bălane, prăsilă vestită a smeoaiței.  
Seama mai bine luați și 'n oaste napoi să-l aduceți  
Pe mănător neatins, când fi-vom sătui de bătae,  
Nu mă lăsați voi să mor ca bietul Patroclu”,

Și când „Bălanul” îi vestește moartea apropiată,  
el îi răspunde <sup>1)</sup> :

„Ce îmi menești tu, Bălane, pieirea ? Doar nu e nevoie  
Știu și eu bine c'aici îmi este sortit să-mi dau duhul  
Bietul, departe de dragii părinți. Dar nu mă las totuși  
Până ce eu pe Troeni nu-i satur acum de bătae”.

Și așa mai departe <sup>2)</sup>).

3. In aceiaș ordine de idei, Ion Creangă ar fi  
fost, credem, cel mai bun traducător al *Odiseei*.

1) *Iliada*, XIX, 417.

2) După cum am mai spus, citațiile de plasticitate a  
limbii întrebuințată ded. Murnu în traduceri sale s'ar putea  
multiplica fără nici o greutate. După ce a tradus *Iliada*  
în hexametri, păstrând tonul solemn și oarecum artificial  
al unei epopei eroice, d. Murnu a adoptat pentru traducerea  
*Odiseei* endecasilabul alb, părăsind deci solemnitatea  
pentru naturaleță. Ori câte obiecții i s-ar fi adus  
în această privință, credem că ceia ce câștigă în fi-  
resc o astfel de traducere întrece pierderea în solemnitate  
— fără a ajunge să aprobăm și traducerea lui Coș-  
buc, care s'a încercat să toarne *Odisea* în strofe de struc-  
tură specific coșbuciană.

Faptul că nu cunoștea grecește n'are nici o impor-  
tanță, de oarece traducerea noțională a poemelor  
homerice există în orice limbă, cu garanții de mare  
exactitate. În schimb, singur Creangă ar fi fost  
indicat să ne dea *echivalența* română a poemului  
homerice, căci *Odiseea e*, în realitate, un basm,  
proaspăt și naiv, ce nu trece peste fondul bas-  
mului lui *Harap Alb* și peste mentalitatea co-  
piilor de zece ani; Lestrigonii, Ciclopul, Circe,  
Scila și Caribda sunt de rasa Spânului, a lui  
Gerilă, Flămânzilă, Păsărilă, Setilă și Ochilă...  
Creangă ar fi putut, deci, crea din nou basmul  
homerice în inimitabila lui limbă.

În lipsa lui și întru cât la *suggestia* poeziei  
homerice nu se poate decât renunța, încă de  
mult am tradus în întregime, în proză, întreaga  
*Odisee*, în ton de basm, cu ușoare retușări în  
materie mitologică, singurul element care pentru  
micul cititor modern poate deveni o împiedicare  
la înțelegerea rapidă.

Și acum, după această prea mare digresiune  
revenind la obiecția de a îi abătut discuția de  
pe terenul valorii poeziei propriu zise pentru a o  
pune pe terenul psihologic sau etic, răspundem  
că discuția ar fi fost cu neputință întrucât va-  
loarea de sugestie poetică a *Iliadei* este pier-  
dută pentru totdeauna, deși poate fi recreată, cu  
mijloace proprii și pe răspundere proprie, de tra-



ducătorii moderni. Cum *Iliada* e numai o vastă construcție epică cu un popor întreg de indivizi și cu o mare bogăție de fapte, ea poate fi considerată și în valoarea studiului psihologic al eroilor și în valoarea morală a faptelor lor.

### XIII.

#### 1. Imitația trecutului. 2. Renașterea.

1. Cu toate afirmațiile făcute până aici asupra caracterului de unicitate și de ireversibilitate a formulelor estetice, asupra incapacității noastre de a le re trăi, prestigiul antichității a fost și este încă atât de mare încât ne rămâne să arătăm cum întregi epoci literare au trăit din imitația ei.

După cum am dovedit în volumul III al *Istoriei civilizației române moderne*, propagarea prin imitație a fenomenelor sociale, culturale, religioase etc. se face pe două căi. Cele mai adeseori imitația ia o formă de universalitate și internaționalism, de modă și contagiune cu un caracter sincron ic înlesnit, mai ales azi, de mijloacele de transmisiune, de interdependența reală, în care trăesc toate popoarele; un fenomen de orice ordin ar fi, o „invenție", provoacă aproape instantaneu o undă de imitație ce se

propagă pe o rază condiționată și de vitalitatea ei și de rezistența întâmpinată

Sunt domenii în care rezistența este minimă sau nulă, cum sunt descoperirile științifice : în zilele noastre, de pildă, după o scurtă rezistență, relativismul lui Einstein a fost acceptat pretutindeni, deși acceptarea metodelor noi și a descoperirilor nu implică și eliminarea empirismului tradițional, tenace încă multă vreme după aparenta lui înfrângere. În alte domenii, în artă, în religie, în filozofie, în științele sociale, din lipsa unei evidențe științifice și a unei utilități practice, deși se propagă aproape instantaneu în păturile receptive la noutăți, fenomenele întâmpină aproape întotdeauna rezistențe înverșunate, ce isbutesc uneori să le anuleze : între vechea stare de lucruri și fenomenul nou se produce, astfel, un duel logic cu un rezultat dictat de vitalitate și de împrejurări.

În afară însă de această imitație prin contagiune instantanee și sincronică, adevărat punct de plecare al progresului civilizației omenirii, mai e și o imitație retrospectivă, adică o imitație răsfrântă îndărăt asupra unor fenomene din trecut, reluându-le, desvoltându-le sau chiar numai reproducându-le în toată „puritatea” lor originală. Toate mișcările religioase din veacul XVI, ale lui Luther, Calvin Farel, Zwingel nu pornesc din căutarea unei noi concepții religioase

ci din pretenția de a reveni la vechiul creștinism și de a-l face posibil în adevărata lui puritate; acelaș sens îl au și celelalte mișcări în sânul altor religii, cum e mișcarea Vahabiților în sânul Islamismului sau a budismului în sânul brahmanismului; toți vor să revină la vechea „lege” — la „adevărata lege” deviată de o practică eretică... În artă, revenirea la trecutul național se numește tradiționalism, anacronică imitație de sine.

2. Nu o astfel de imitație de sine ne interesează în aceste considerații. Imitația se poate îndrepta nu numai asupra trecutului național, ci se poate întinde și mai departe asupra unei civilizații regăsite, cum e cazul civilizației greco-latine în timpul Renașterii... Pentru a învedera prestigiul literaturii vechi și ascendentul ei asupra culturii moderne, ne vom opri mai mult la acest fenomen unic prin amplitudinea lui de revenire aproape integrală la o formă dispărută de mai bine de o mie de ani. Plecând dela teoria hegeliană a formației în cerc închis a civilizațiilor, permițând culturilor să se poată nimici între dănsese dar nu să se și pătrundă, Houston Stewart Chamberlain privește Renașterea ca o creațiune exclusivă a conglomeratului medetarianian de popoare ce a contrariat libera desvoltare a spiri-

tului germanic, dreptul roman comprimând individualismul specilic rasei și aristotelismul încătușând libera cugetare; sub motiv că, spiritul Renașterii fiind în știință și perfecție, artistul nu mai reproduce ceea ce vede și simte ci ceea ce știe și deduce din noțiuni prealabile, John Ruskin atacă și el Renașterea, considerându-i arta ca pur formală și consacrată unei perfecții lipsite de emoție și de simpatie pentru clasele de jos. Oricât de discutabil ar fi fenomenul Renașterii, rămâne încă miraculos, în sine, prin extraordinara lui vivacitate și consecință în istoria culturii umane, iar posibilitatea lui nu se explică decât prin marea soluție de continuitate a celor o mie de ani ai evului mediu, de năvăliri barbare sau de desvoltarea unei culturi exclusiv creștine, în contradicție desăvârșită cu antichitatea.

Diferența de nivel dintre civilizația antică și civilizația medievală în momentul „descoperirii” antichității fiind mare, conform unei legi verificate și în alte împrejurări, imitația nu se putea deslănțui decât revoluționar, considerație care dă Renașterii o îndreptățire sociologică.

Nu este în planul acestei cărți de a schița, chiar și în câteva rânduri, tabloul Renașterii; pentru Italia, adică pentru adevăratul ei câmp de înflorire, el a fost zugrăvit, între alții, și de Burckhardt... Generații întregi de artiști, poeți, sa-

vanți, diplomați, sau numai simpli diletanți se ridică în cultul antichității și cu pretenția de a reproduce cu exactitate formele vieții vechi privite în idealurile ca și în realizările ei. Petrarca reînvie în versuri latine epoca războiului al doilea punic în *Africa*; Boccaccio ne dă o *Teseidă*; Maffeo Vegio continuă în liniște cartea XIII a *Eneidei*; apoi în genul lui Claudian apar o *Melvagridă*, o *Hersperidă* etc.; după pilda acestora, răsar succesiv *Sforciadele*, *Borseidele*, *Borgiadele*, *Laurentiadele*, *Triulciadele* etc. Hercule Strozza scrie un poem asupra morții lui Cezar Borgia, în care, după pilda epopeelor antice, catastrofa dela 1503 e desbătută între zei. Pallas luând partea Spaniolilor și Venera pe cea a Italianilor, Jupiter intervine și el, conciliant, spunând că nu poate da nemuirea lui Cezar Borgia, pentru că, cu toate intervențiile, n'a dat-o nici lui Memnon sau Achile... Ovidiu, Catul sunt imitați sub nenumărate forme; nici Statius sau Marțial nu sunt uitați; distihul elegiac și epigrama plină de reminiscențe clasice devin genuri actuale și oarecum naționale. De avem uneori nedumeriri asupra destinelor viitoare ale literaturii noastre contemporane, răspunsul îl găsim în destinele acestei vaste literaturi a Renașterii, uitată în cea mai mare parte astăzi, și din care n'a rămas decât unele opere scrise în limba italiană, adică, în afară de premergătorul Dante, litera-

tura națională a lui Petrarca sau Boccaccio, cu excluderea numeroaselor lor lucrări latine de imitație antică.

Un secol după moartea lui Boccaccio, de pildă, *Decameronul* era mai puțin cunoscut în Italia decât compilațiile lui mitografice, geografice și biografice scrise în latinește. Umanismul nu acaparează numai literatura de imaginație ci și toate celelalte ramuri ale vieții intelectuale; epistolografia și oratoria latină se dezvoltă în primul rând, în proporții neobișnuite, prin studiul atent al lui Cicero, Quintilian și al panegeriștilor imperiali; oratorii își împodobesc discursurile cu fapte și citații din antichitate; la recepția ducelui Maria-Galeas, un învățat profesor din Piacenza își începe discursul cu un elogiu al lui Iuliu Cezar pentru a continua apoi cu fel de fel de citații antice; Filelfo își începe un discurs de logodnă cu: „Aristot, celebrul peripatetician”... Forma tratatului dialogat în maniera ciceroniană apare și ea; locurile comune ale moralei se desfășoară, astfel, în vortele alterne ale dialogului latin sau italian. Umanismul invadează, firește, și istoria. Pitorescul și culoarea locală a vechilor cronicari italieni, a lui Villani de pildă, sunt înlocuite prin stilul convențional, artificial al umaniștilor; perioadele lui Titu-Liviu înțepenesc stilul lui Facius, Folieta sau chiar al lui Bembo și Jovius etc, ce se lasă convingi că istoria trebuie să pasioneze și

să farmece pe cititori prin artificii stilistice. Cultura întreagă se latinizează sau se elenizează; tinerii din familiile nobile se numesc Agamemnon, Ahile, Tideu, Apelle; Sanseverino își ia numele de Iulius Pomponius Laetus iar Fillipo de San-Gemignano pe cel de Callimac; consilierii comunali devin *patres conscripti*, călugărițele *virgines uestales*, cardinalii *senatores*, carnavalul *Lupercalia* etc. Pentru toți cei ce încearcă să se manifeste în viața publică, limba lui Cicero devine supremul model; Longolius citește cinci ani numai pe Cicero pentru ca nu cumva să întrebuițeze vreun cuvânt ce n'ar fi în acest scriitor; comediile lui Plaut și Terentiu se joacă în diferite orașe italiene și, mai ales, prin palatele prelaților romani... Tabloul s'ar putea duce și mai departe cu mii de amănunte fixate de Burckhardt, din care se vede lesne cum fața unei societăți și culturi s'a putut schimba cu totul prin prestigiul extraordinar al unei civilizații ieșite din lîntoiul morții sale milenare. Câștigurile Renașterii sunt, incontestabil, mari dar și pierderile în unele direcții reale; adevăratele beneficii nu se înregistrează de cât atunci când spiritul de imitație a antichității fuzionează cu spiritul național și cu spiritul veacului, în opere echilibrate, durabile i).

#### 1. Asupra pierderelor cauzate de Renaștere, Burckhardt

se exprimă astfel ((, p. 212): „Dacă ideile isvorîte din evul mediu s'ar fi putut apăra, ar trăi şi acum; dacă vişătorii ce aspiră la reîntoarcerea acestei epoci fericite ar fi obligaţi să trăiască în ea numai un ceas, ar cere cu tărie aerul lumii moderne. Negreşit că într'o revoluţie atît de mare ca Renaşterea, a dispărut multe şi nobile flori, — cîciace nu e un cuvînt să blestemi însăşi revoluţia”.

#### XIV

##### 1. Clasicismul francez din veacul al XVII.

^, Nicăieri nu se putea însă desvoltă Renaşterea mai intensiv de cît în Italia, plină de monumentele antichităţii latine, în care, deci, spiritul antic trăia încă şi îşi putea da iluzia de a se continua în mod firesc. Cu toate că acţiunea ei iradiază asupra întregului apus şi ar fi de prisos să o urmărim şi la alte popoare, la Francezi, în deosebi, nu putem să nu amintim că e atît de puternică în cît se prelungeşte pînă în veacul al XVII, constituind momentul considerat de mulţi ca cel mai însemnat al întregii culturi franceze. E, în adevăr, unic cazul acestui fals clasicism cristalizat în jurul unor principii împrumutate şi anacronice. Deşi nu ne mai aflăm în faza imitaţiei servile a primilor veacuri ale umanismului, nu-i mai puţin adevărat, că, în afară de procedeele tehnice scoase din experienţa trecutului acumulată în atâtea opere de mare valoare, imitaţia rămîne şi acum tot formală;

Racine și Corneille pot imita în tehnica lor pe Sofocle sau Euripide, și își pot alege subiectele din istoria Romei sau din mitologia Greciei, taindu-și subiectele din Homer sau din Tacit; Moliere își poate căuta motive de inspirație din Plaut, Terențiu sau chiar din fragmentele lui Menandru; Boileau se poate inspira din Horațiu; La Bruyere din Teofrast; Fenelon din Lucian sau din Homer; Regnier din Horațiu și Juvenal; La Fontaine din Esop și Fedru; eroii pot fi Ifigenia, Andromaca, Cinna, Horațiu, Hermiona, Fedra, Britannicus, Neron etc, etc.; zeii invocați pot fi Ares, Poseidon, Zeus, Hades, Eros etc; decorul vieții antice poate fi păstrat —, în realitate, după cum s'a observat de ațâți critici și, în deosebi, de Taine, imitația se mărginește, pe deoparte, la o latură figurativă de natură convențională, iar, pe dealta, la o tehnică încercată, peste care nimeni nu putuse trece încă. În dosul acestei figurații, și dincolo de tehnică, lăudabilă de altfel, realitatea e contemporană; deși omul e studiat în generalitatea lui, indiferent de timp și spațiu, felul lui de expresie și de reacțiune aparține veacului al XVII și chiar curții lui Ludovic al XIV-lea; moravurile antice le sunt scriitorilor atât de necunoscute, încât eroii homerici ce au trăit cu o mie de ani înaintea erei noastre vorbesc în stilul înflorit al marchizilor parizieni. Dar tocmai această inexactitate istorică și lipsă de culoare locală

constitue elementul viabil al clasicismului francez, elementul contemporan, observat după natură, lesne surprins îndărătul decorului convențional de eroi homerici').

1) După cum am mai amintit și în altă nota, Jules de Gaultier studiază Renașterea ca pe un fenomen bovaric și, pentru a ne mărgini numai la Renașterea franceză, reproducem această concluzie (Jules de Gaultier, *Le bovarysme*, p. 107) „Ainsi, en tous les ordres de l'activite mentale, l'influence de la culture antique a contraint l'esprit Sranqais, au XVI-e siecle, a se concevoir quelque peu different de lui-meme, et on ne saurait nier que cette fascination ne se soit fait sentir parfois avec trop de force et au detriment de la civilisation deja formee qui la subissait" Iar Remy de Gourmont în *L'esthetique de la langue francaise* arată artificializarea limbii franceze, vizibilă și în Pleiada, în Rabelais chiar, prin introducerea nemistuiță a elenismelor; numai în veacul al XVII, procedând prin eliminări, scriitorii isbutesc să reconstitue armonia limbii.

## XV

**1. Lupta dintre „moderni” și „antici”. 2. Adevărata insuficiență a „anticilor” din punctul de vedere al sensibilității noastre.**

1. Sfârșitul veacului vede însă o reacțiune împotriva ascendentului covârșitor al antichității asupra dezvoltării normale a literaturii franceze, începând dela acel Desmarets de Saint-Sorin, care în 1657 cerea, cu drept cuvânt, unei literaturi creștine un miraculos creștin, în timp ce, în epoca apariției *Paradisului pierdut* al lui Milton, Boileau voia să-l limiteze la miraculosul zeilor antici — și până la De la Motte-Houdar, traducătorul unei *Iliade* (1714) redusă la 12 cânturi, amputată de toate „asperitățile”, impuritățile, edulcorată, „civilizată”, așa cum își închipuia că ar fi scris-o Homer de ar fi trăit în epoca marelui rege. Nu e în rolul cărții de a intra în amănuntele acestei „certe dintre antici și moderni”, în care de partea modernilor luptau frații Perrault, mai ales Charles, prin memorabilul său

poem *Siecle de Louis le Grand* cetit la Academie în 1688 și prin *Paralleles des anciens et des modernes*, apoi Fontenelle etc, pe când de partea „anticilor” luptau Boileau, La Bruyere, La Fontaine și, în genere, toți marii creatori ai epocii. Terenul pe care se puneau „moderniștii” era idea carteziană a progresului; din moment ce sub toate raporturile omenirea nu stă pe loc, este inadmisibil ca numai în artă prezentul să nu reprezinte, principial, un progres față de antichitate. În *Digression sur les anciens et les modernes* și Fontenelle rezolvă chestiunea *a priori*: ținând seama tot de anumite condiții istorice ce frâng uneori linia progresului continuu, de s’ar putea contesta faptul că unii poeți antici au fost întrecuți până azi, se poate susține, totuși, că vor fi întrecuți de acum înainte. Cu această amendare, poziția moderniștilor rămâne iermă și astăzi. Linia progresului nu merge, înadevăr, neîntrerupt și între antichitatea greco-romană și veacul XVII s’au interpus o mie de ani de ev-mediu, adică de distrugere complectă a civilizației antice prin năvălirile barbarilor, de formare de popoare și state noi, cu o mentalitate nouă și primitivă, începând prin soluție de continuitate o nouă linie de dezvoltare, de spiritualitate creștină, distrugătoare a tuturor vechilor valori. Abia Renașterea reia firul clasicității printr’o imitație, febrilă și integrală la început, ca toate imitațiile provocate de o

prea mare diferență de nivel cultural, mai temperată apoi, naționalizată printr'o relativă adaptare la rasă și epocă. Cu toată fermitatea poziției moderniştilor și legitimitatea dorinței lor de a emancipa literatura de sub tirania formulelor clasice, trecând la fapte, nu putem recunoaște superioritatea literaturii veacului XVII asupra antichității, principial, neintrând în comparații și considerații particulare. Fără a ignora caracterul de adaptare, prin care se diferențiază, de pildă, tragedia franceză de tragedia antică, ca și toate celelalte genuri, fără a uita că, sub aparențe exotice, se ascunde un suflet francez localizat în timp și spațiu, nu-i mai puțin adevărat că nu se poate tăgădui caracterul de *imitație* a acestui neoclasicism, care stărue să ducă mai departe și să perfecționeze o formă de artă ce nu-i aparține, răspunzând mentalității altor rase și, mai cu seamă, altui mileniu. Adevăratul progres nu se poate desvoltă decât în sensul originalității, al specificității și, mai ales, al contemporaneității, i Oricât ar fi de strălucită literatura veacului XVII,

- cât timp nu se desprinde din servitutea și imitația antichității, nu poate fi privită ca o valoare independentă, ca o creațiune originală, singură comparabilă cu cealaltă creațiune originală care e arta antică. A trebuit să vină veacul XVIII, veac ideolog, revoluționar, și care, deși inferior sub raportul artistic, a distrus idealul

„clasic”, a pulverizat genurile perimate ale antichității ce și supraviețuiau sub peruca de curte, și a dat, astfel, posibilitatea spiritului modern al veacului al XIX să se organizeze în forme literare noi, specifice, originale și mai presus de toate contemporane, adică răspunzând adevăratelor necesități estetice ale timpului, fără „miraculosul” paganistic, crezut de Boileau încă indispensabil într'o epocă creștină. Deabia acum se poate vorbi de valori originale și de un progres, în sensul creației proprii și nu al continuării și perfecționării unor forme moarte și însuflețite ca niște simple păpuși copeliene. Emancipată de spiritul antichității, prin simpla fatalitate a progresului, literatura modernă poate înfrunta tot ce s'a scris până acum. De nu avem Homeri în sensul antic, e pentru că spiritul timpului a evoluat și că, pentru noi modernii, Dante, Shakespeare, Goethe sau Tolstoi reprezintă expresia acestei evoluții. Nu se cuvine deci să comparăm *Henriadele*, *Franciadele* sau *Ciouisul* lui Desmarests cu *Iliada* și *Odissea*, adică să comparăm originalele cu palelele lor duplicate, ce nu aspiră decât la imitarea unui model, ci să comparăm (pe cât se poate) marile producții ale spiritului modern, în originalitatea lor, ca valori independente, cu valorile antichității; prin inevitabilul progres al omenirii din această comparație, arta modernă nu poate decât să câștige. Scriitorii minori de



altfel, care au ridicat steagul modernismului împotriva lui Boileau și a marilor scriitori ai epocii rămași sub tutela antichității, au dus, așadar, o luptă salutară și încununată de biruință, fără să exagerăm totuși valoarea poziției lor, întrucât ei n'au procedat revoluționar prin afirmarea nevoei emancipării de antichitate. În memorabilul său *Siecle de Louis le Grand*, Charles Perrault începea astfel:

*La belle Antiquité fut toujours uenerable,  
Mais je ne crus jamais qu'elle fut adorable,  
Je vois les Anciens sans plier les genoux,  
Ils sont grands, il est vrai, mais hommes comme nous.*

punând, deci, terenul de luptă pe o comparație între scriitorii veacului al XVII cu cei ai antichității. E drept că preferințele sale înclină spre moderni și:

*Les Regniers, les Maynards, les Gombauds, les Malherbes,  
Les Godeaux, les Racans..*

*Les galants Sarrazins et les tendres Voitures,*

*Les Molières naïfs, les Rotrous, les Trisians*

erau prețuiți mai presus de cât scriitorii greci și romani'). Tot așa, pentru a dovedi inferioritatea anticilor, Desmarets așeza față în față pasagii din *Clovisul* său — palidă imitație a formulei epice vechi — cu pasagii din *Eneida* traduse tot

1) O. Lanson, *Hist de la litt. française*, p. 591.

de dânsul. Cu o astfel de apărare problema modernismului nu putea obține o soluție imediată.

2. Dar pe deasupra comparației dintre scriitorii unei epoci cu cei ai alteia, pe deasupra afirmației raționaliste a progresului omenirii și fără a contesta influența considerabilă și salutară a cultului antichității asupra dezvoltării literaturii veacului XVII, e firesc să privim „cearta dintre scriitorii vechi și moderni” și sub un alt aspect: nu al valorii scriitorilor *in abstracto* ci în viabilitatea lor, prin faptul de a fi exponentul unei epoci, al unei sensibilități estetice. Ori cum ar fi judecate valorile sub raport critic — și nu trebuie să uităm masa de prejudecăți și de sugestii ce intră în determinarea valorilor trecutului, aureolate de nimbul vechimii și consacării, — scriitorii moderni sunt, principial, mult mai reali, mai vii, numai prin faptul consonanței sensibilității lor cu sensibilitatea noastră. Pentru noi nu există, de pildă, poet al antichității sau al altor popoare și epoce cu o mai mare forță de persuasiune ca Eminescu, și sub raportul actualității sensibilității lui și sub raportul expresiei ce-și trimite nemijlocit efluviiile sugestiilor. Privită din punctul de vedere al sensibilității și nu al valorilor teoretice, se poate chiar afirma că nu există decât literatură modernă; ori câtă ipocrizie s'ar pune în a-

firmația contrarului, literatura veche nu constituie, în realitate, decât un obiect de studiu, de care fără a o simți și a ne identifica cu ea, ne apropiem pe cale intelectuală, pentru a recunoaște într'însa vestigiile unei civilizații dispărute, ale unei sensibilități risipite, rocă purtând încă urma animalului viu odinioară dar fosilizat acum. In ceiace privește în mod special literatura veacului al XVII, pusă în discuție, asupra ei se mai poate exprima și rezerva, că, în afară de elementul viu, expresie a sensibilității epocii, a fazei culturale, a societății, conține în structura sa elementul fosilizat chiar în momentul producției sale al unei figurații, al unui mod de expresie vechiu de două mii de ani. Numai când se va desface de cămașa de forță a antichității, numai atunci literatura franceză va merge *pari passu* cu evoluția societății și a sensibilității estetice<sup>1)</sup>.

1) Părerile expuse în aceste rânduri sunt departe de a exprima adevăruri recunoscute în critica franceză ; s'ar putea spune, dimpotrivă, că ele contrariază, opinia publică în aproape totalitatea ei. Nu e vorba numai de critici mai vechi ca Nisard sau mai noi ca Brunetiere, care s'au pus, încăpăţinat, pe terenul intangibilităţii secolului al XVII, al superiorităţii lui absolute şi al inviolabilităţii principiilor lui literare, şi au combătut în numele lui toate formele noi de artă, Nisard, romantismul, şi Brunetiere, naturalismul şi simbolismul; nu e vorba nici de critici ca Jules Lemaitre, Emile Faguet, Anatole France, care, deşi mai receptivi, revin la Racine ca la expresia

Corneille. In aceasta *tiHon* \* dgealear lui Racine sau  
 ➤ influenți școli asunf m Coarctarea vede™ «fec-  
 covârșitoare Mre tirIT Oamen,lor e ^ influență  
 lum \, T££\Z£ «" \*\* \*>>Wo-

## XVI

### 1. Veacul al XVIII sub raportul luptei între „moderni și antici”. 2. Concluzii.

1. Acțiunea revoluționară a secolului XVIII nu trebuie înțeleasă în sensul creației unei literaturi împlântate în contemporaneitate ; biruința teoriilor lui Perrault relativ la superioritatea modernilor față de cei vechi se traduce, de fapt, în părăsirea clasicilor greci și înlocuirea lor prin neoclasicii veacului XVII trecuți în situația de modele; în locul lui Euripid sau Sofocle avem acum ca punct de plecare pe Racine și pe Corneille ; imitând niște opere, care la rândul lor erau tot imitații, trecând astfel prin două rânduri de operații, genurile literare se anemiează și se reduc la absurd: e cazul tragediei pseudoclasice a lui Crebillon sau Voltaire. Fără a prejudeca asupra ! acțiunii filozofice, sociale, științifice a veacului al XVIII, acțiuni pozitive, sub raportul literar, acțiunea lui e pur negativă, de emancipare de sub obsesiunea formulei clasicismului vechi, fie prin ideologie progresivă, fie prin involuntara re-

ducere la absurd a unor copii caduce. Nici reacțiunea acestui secol novator nu împrăștie însă cu totul prestigiul antichității, tenace încă din timpul Renașterii, adică de câteva veacuri, după cum nu avea să-l împrăștie nici Revoluția franceză, nici epoca napoleoniană. Similitudinea unor împrejurări politice aveau, dimpotrivă, să deschidă, brusc, ușa strigoilor dispăruți de mult; epoca republicană evoca, de sigur, epoca vechilor republici dela Atena și Sparta, epoca napoleoniană evoca amintirea epocii imperiale romane. De aici o recrudescență a clasicismului în latura lui exterioară, decorativă; în subiecte, în care se puteau ușor găsi puncte de asemănare cu prezentul în vederea obținerii, prin aluzii, a unor efecte actuale. Pentru a lovi în Teroare Joseph Chenier intercalează în *Timoleon*, versuri de felul acestora:

*Songeurs que la terreur ne fait que des esclaves.  
La tyrannie altière et de meurtres avide,  
D'un masque revêtir convrant son front livide,  
Usurpant sans pudeur le nom de libérie,  
Roule au sein de Corinthe un char ensanglanté.*

sau în Caius Gracchus :

*Des lois et non du sang ! Ne souillez point vos mains,  
Romains, oseriez-vous igorger des Romains ?*

pentru a compune apoi sub imperiu tragedii ca *Brutus* și *Cassius*, *Tiberiu*, *Oedip* {la Colona, *Electra* etc.; Raynouard scrie un *Caton din Utica*,

Collot d'Herbois, teroristul, un „*Proces al lui Socrate*” ; Lehoc un *Pyrrhus*, Luce de Lancival, un *Hector* și așa mai departe în operele lui Gabriel Legouvé, Baour-Lormian, Nepomucene Lemerrier, Arnault etc. Literatură ocazională mascată sub peplul antichității, literatură ieșită din acelaș isvor ca întreaga jurnalistică și oratorie a epocii, plină de expulzarea Tarquinilor, de moartea lui Cezar, de eroismul lui Brutus, de inflexibilitatea lui Licurg, de înțelepciunea lui Solon, de supliciul lui Manlius, de sacrificiul lui Leonida, de condamnarea lui Aristide, de judecarea lui Socrat (Welschinger), literatură, care în domeniul plastic își are echivalentul în pictura lui David, pictor și al lui Robespierre dar și al lui Napoleon, organizatorul tuturor cortegiilor revoluției, dar și ale imperiului,—pictorul lui *Brutus*, după moartea fiilor săi, al *Sabinelor*, al lui *Leonida la Termopile*; sau în pictura lui Regnault, autorul *Educației lui Achile* etc, în pictura lui Pierre Guérin cu *Marcus Sextus, Caton din Utica* etc; tot așa după cum în arhitectură clasicismul e vizibil în *Panteon*, în *Invalizi* și în toate construcțiile napoleoniene ce vizează mărșul, în arcurile de triumf, al *Carrouselului* sau în cel *del'Etoile*, în *Madeleine*, în palatul Corpului legislativ etc; și tot așa după cum în sculptură înregistrăm o întoarcere spre clasicism prin: Roland, Michallon, Giraud, etc, împins până acolo încât, chiar când trebuie

să reprezinte un general de artilerie, sculptorii nu șovăesc să-l desbrace în maniera Romanilor, cu pulpele goale, cu o cască în cap, cu un gladiu la coapsă

2. Am făcut acest scurt istoric pentru a urmări firul roșu al prestigiului și ascendentului clasicismului greco-latin, prestigiu aproape semimilenar, izvodit de departe, din veacul al XII, pentru a deveni în Italia Renașterea în veacul XIV și XV, o adevărată palingenesie, o restaurație integrală și frenetică a antichității, echilibrându-se în veacul al XVII francez într'o epocă adevărat clasică, în creații de mare valoare, în care originalitatea, contemporaneitatea sunt mascate dar și îndrumate și estetizată de cultul modelelor artei grecești, într'o vizibilă descompunere, apoi, anemiata, dar, totuș, încă destul de viu pentru a izbucni agresiv de ori câte ori împrejurările sociale și politice crează similitudini istorice. Acțiunea și realitatea lui se pot considera ca încheiate în epoca noastră. E drept că spirite investigatoare descopăr și astăzi un neo clasicism în domeniul divers al artei. Dar dacă prin neoclasicism înțelegem fie cultul antichității, prin imitarea sau luarea ca punct de

1) Alfred Rambaud, *Histoire de la civilisation française*, v. II *passim*.

inspirație a materialului furnizat de antichitate, fie, trecând la fond, reprezentarea generalului, a tipicului, și nu a caracteristicului și a individua-lului, nu putem vedea și nici prevedea o astfel de mișcare de un caracter colectiv.

Încetarea acțiunii directe și directive în des-voltarea artei contemporane, nu înseamnă și în-cetarea prestigiului antichității. Departate și cu mult prea departe de o astfel de poziție inde-pendentă, prestigiul rămâne încă viu de nu și profund în toate straiile societății, la oamenii culți ca și la cei inculți; el este cu atât mai te-nace cu cât, prin moștenire, a trecut în părțile ira-ționale ale conștiinței noastre, a lucrurilor admise fără nevoia de a fi și dovedite. Toată lumea admiră pe Homer, deși puțini l'au și citit, și mai puțini l'au înțeles și, după cum am mai spus, *nimeni* nu-l poate simți, altfel de cât pe calea intelectuală, după o prealabilă atmosferizare în epocă și ca pe un monument istoric al ei. Opi-niile noastre în chestiunea scriitorilor antici, ca de altfel și în alte multe chestiuni, sunt însă, după cum spunea Andre Gide, cecuri trase fără acoperire; admirăm orbește pe baza unui pres-tigiu istoric, ce rămâne de analizat în elemen-tele lui psihologice<sup>1)</sup>.

1) Ne referim anume la paginile intitulate *Dictees* din

*Lanouvelle reoue francaise*, XVJ, No. ISO din 1 Iulie 1929 unde Andre Gide ne amintește și de *Memoriile* unui orb din naștere, care se raportă mereu la senzații vizuale, de forme și de culori, deși nu le-a văzut niciodată Ob-sesie, de sigur, din partea orbului, care în alt plan își găsește ech.valența în obsesia atâtor scriitori de a simula satisfacții estetice cu totul în afara competenții și capa-cității Jor. ^

## XVII

### 1. Factorii psihologici ai prestigiului antichității: selec-tarea timpului. 2. Consensul veacurilor.

1. În prestigiul ce înconjoară pe scriitorii clasi-ci, pe lângă vechime și alte considerații, a-supra cărora ne-am oprit, intră și credința, ne-mărturisită poate dar infuză, a unei selectări prin sita riguroasă a mileniilor. E drept că, în unele cazuri, ni s'au păstrat operele cu o difuziune mai mare și că din același scriitor s'au selectat ope-rele cu mai multă căutare în biblioteci și școli. Rolul de căpetenie în această operație l'au jucat însă întâmplarea sau alte criterii fără legătură cu valoarea literară. Cu excepția câtorva fragmente, întreaga poezie lirică greacă a dispărut; din cei trei sute cincizeci de poeți tragici, abia ne-au rămas trei, și din opera acestora atât de îmbel-sugată — 70 de tragedii ale lui Eschil, 113 ale lui Sofocle, 92 ale lui Euripide, — abia avem câteva fragmente. În comedie, Menandru creatorul come-diei noi, și Filemon, au dispărut în întregime. În în-

tregime au dispărut și marele poet Stesichor, Si-monide, învingător de cincizeci de ori în con-cursuri, Corinna, învingătoare de cinci ori a lui Pindar. Contemporani competenți ne vorbesc de marele talent al lui Qallus; în începuturile sale, Virgiliu recunoaște superioritatea lui Varius. Și unul și altul au naufragiat în întregime, după cum au naufragiat trei pătrimi din literatura antică. Deși se crede că dispariția s'a efectuat pe te-meii unei selectări latente, în realitate, au dis-părut Menandru și Filemon pentru a ne rămâne imitatorii lor latini, sau au dispărut Stesichor, Simonide, Gallus, Varius, Ennius sau Naevius, pentru a ne rămâne Diogene Laertiu, Elian, Va-lerius Maximus, Silius Italicus, Valerius Flaccus, Justin, etc, scriitori mediocri, pe care nici o ca-litate eminentă nu-i recomanda posterității; din cele 142 cărți ale lui Titu-Liviu nu ne-au rămas decât 35; acum câteva veacuri la un joc de minge lângă Saumur, un jucător constată că racheta lui era plină cu un manuscris al lui Titu-Liviu din decada a doua și, cercetând, află că întreg manuscrisul istoricului servise de umplu-tură rachetelor; din *Istoriile* lui Tacit s'a pier-dut cea mai mare parte și din *Anale*, jumătate — ni s'a păstrat, totuși, didacticul Cornelius Nepos. Faptul nu poate fi explicat prin selectare ci nu-mai prin întâmplare. „Ni se pare, conchide Paul

Stapfer<sup>1)</sup>), că însăși antichitatea a operat o selecție, pe care în realitate au operat-o flacăra, îerul, aerul, umiditatea, viermele rozător, șoarecii, călugării ce au ras manuscrisele, — într'un cuvânt toți agenții de distrugere: — ciudată selecție, în care critica n'a avut nici un rol efectiv, în care nici timpul chiar nu și-a exercitat acțiunea regulată și înceată și din care n'au scăpat decât epavele unui mare naufragiu întâmplător". Cum Titu-Liviu se exprimă în prefața operei sale istorice „dacă în mulțimea numeroasă a scriitorilor (*tanta scriptorum turba*) ce m'au precedat, numele îmi rămâne obscur, mă voi mângâia, privind gloria și mărimea celor ce-mi vor întuneca renumele" — se pune întrebarea : unde sunt istoricii mari ce ar fi putut întuneca gloria lui Titu Liviu? Răspunsul stă în constatarea că timpul a filtrat, în bună parte, întâmplător, orbește, opera antichității, așa că, după cum dispariția unei opere nu implică lipsa ei de viabilitate, nici faptul de a se fi păstrat nu implică un merit deosebit și, mai ales, nu legitimează un prestigiu excesiv. Deși, de pildă, de două mii de ani omenirea studioasă se apleacă asupra discursurilor lui Cicero și tinerimea îi silabisește și astăzi *Catilinarele*, nimic nu e de imitat, în realitate, din caracterul omului politic (și într'un discurs politic caracterul e ne-

1) Paul Stapfer, *Des reputations litteraires*, p. 232.

cesar), și dela primele pagini te isbesc găunozi-tatea verbală, lăudoroșia, vanitatea, bombasticul expresiei.

2. In jurul operelor vechi se cristalizează nu numai prestigiul timpului și al unei selectări tacite ci și cel al aparentului consens al tuturor cunoscătorilor veacurilor. „Vechimea unui scriitor, spunea Boileau, nu e un titlu sigur al meritului său, dar vechea și statornica admirație pentru operele lui e o dovadă sigură și fără greș că merită să fie admirate". In multe cazuri, consensul este, în realitate, numai o iluzie de perspectivă, de oarece operele literare trec prin variații dictate de împrejurări culturale și de gust; dacă, totuși, se face cu timpul o unanimitate, ea nu înglobează decât un număr foarte restrâns de personalități „hors serie". Analizând apoi poziția acestei unanimități, constatăm dela prima vedere că nu e vorba de o conglăsuire spontană a competențelor individuale. „Quasi toutes les opinions que nous avons, spunea Montaigne, sont prises par autorite". Iar La Bruyere adăuga: „Nous louons ce qui est loue bien plus que ce qui est louable".

Tonul îi dau câțiva critici, care prin autoritatea lor impun o părere și determină cu timpul prestigii definitive. „La Harpe, spunea Stendhal,

a appris la litterature â cent miile Frangais, dont il a fait de mauvais juges". In materie artistica și, de altfel, în toate materiile de oarecare altitudine spirituală, opinia publică reprezintă o masă amorfă, incapabilă de inițiativă și de cristalizare; ea nu poate fi pusă în mișcare și silită să-și ia o formă decât prin inițiative pornite de sus dintr'un principiu de autoritate. Odată fixate, formulele literare se inseriază în istoria literară, și, variate întrucâtva la început, se tipizează cu vremea pentru a lua expresia dogmatică a materialului școlar dictat de programele analitice.

## XVIII

### Școală și istorismul.

Școala devine astfel termenul ultim, apo- ; teoza dar totodată și crematoriul capodoperelor j" trecutului; ce printr'ânsa se formulează, se clarifică, se mențin în amintirea pur formală a generațiilor succesive; ea e coloana vertebrală, j pe care se articulează întreaga osatură a unui \ trecut mort,—funcție socială felurită apreciată. Ro- \* Iul școalei este, înadevăr, de a insera pe individ în timp și de a-i da conștiința solidarității umane sau naționale, rol legitim și valabil. Recunoscându-i-I, nu înseamnă însă că trebuie să-i recunoaștem și abuzurile, cum e deformarea individualității prin acțiunea ei uniformizatoare. Fără a ne raporta și la celelalte discipline ci, mărginându-ne numai la domeniul literar, nu putem să nu constatăm primatul istorismului, prin care, cu o adevărată rupere de echilibru față de necesitățile prezentului, școala e invadată de interesul trecutului. După cum chestiunile certurilor dinastice cu ve-



cinii, răscoalele și intrigile boierilor, incursiunile turcești sau rusești în țară, succesiunile voievodale, nu în intensă fixării fizionomiei generale a trecutului ci cu o bogăție covârșitoare de amănunte fără raportare la problemele momentului de față,— deviază sensul normal al învățământului istoriei, tot așa, pe lângă că se întemeiază pe o serie de formule, legende, și mituri lipsite uneori de realitate, și învățământul literaturii suferă de pe urma disproporției interesului față de trecut în comparație cu lipsa de preocupare față de prezent. Compilațiile de cronici, diversele omilii sau cazanii studiate cu date precise și amănunte inutile iau o importanță, pe care n'o au de fapt; în schimb, nici o atenție literaturii contemporane. Prin eliminarea completă a scriitorilor în viață, programele noi au accentuat și mai mult ruperea de echilibru între cele două forțe. Școala nu trebuie, totuși, privită ca o necropolă și, oricât și-ar trage prezentul puterea din trecut, ceea ce ne interesează în primul rând e acest prezent, singurul, pe care-l putem înțelege și trăi. Cum stihurile lui Dosoftei sau ale lui Miron Costin oferă un interes istoric, fără să exercite, totuși, vreo acțiune în formația gustului estetic al tinerimii, îngrădirea învățământului literaturilor numai la epoce vechi poate fi privită ca un atentat la educația estetică.

A lăsa ca generațiile tinere să-și formeze gus-

tul în poeziile lui Asachi și chiar Gr. Alexandrescu și Vasile Alecsandri înseamnă a pune în mod voluntar stavile mersului lui firesc și, de fapt, numai datorită școalei, literatura contemporană găsește în public o rezistență mai mare decât ar îndreptăți-o inerția lui naturală față de orice formă nouă. Prin lipsa unei concepții evolutive a literaturii, prin fixarea interesului estetic pe niște poziții de mult depășite, în loc de a deveni o auxiliară utilă și inițiatoare, cartea de literatură română a devenit un dușman al literaturii; dela profesorul format în schemele moarte ale trecutului, anacronismul estetic se perpetuiază mai departe în generațiile ce vin, lipsite de orientare față de tendințele noi și de adaptare la contemporaneitate.

Dacă în școalele de azi se admiră și se recită poezii inadmisibile sub raportul actualității estetice și se ignorează poezia contemporană, nu-i mai puțin adevărat că peste vreo cincizeci de ani, adică atunci când formula lor estetică va fi depășită de mult, ignorații poeți de acum vor deveni la rândul lor clasici, împotmolind cărțile de lectură, și, anacronici, punându-se deacurmezișul evoluției literaturii noastre.

t

În rezumat, scriitorii vechi trebuie să fie cunoscuți în istoria literaturii prin bucățile lor caracteristice fără să figureze, totuși, ca modele

estetice. În niște cărți de lectură, unde nu se citează nici o poezie a d-lui T. Arghezi sau a altor poeți, care au dus atât de departe posibilitățile de expresie poetică a limbii române, nu pot figura la infinit modele luate din Bolinteanu, Beldiceanu sau chiar Alecsandri, de care ne despart veacuri de evoluție literară comprimate în cele câteva decenii dela moartea lor. *Major e longinquo reverentia*, negreșit; dar respectul e una și nimeni nu refuză respectul oricărei formule de tranziție din lanțul neîntrerupt al progresului estetic și alta e actualizarea principială a unor formule moarte devenite primejdioase progresului... „Detest, spunea Goethe, tot ceace se mulțumește să mă instruiască numai, fără să-mi sporească activitatea sau să o însuflească direct". Este însuși sensul considerațiilor de mai sus, precum e și sensul cunoscutelor „considerații inactuale" ale lui Nietzsche împotriva „istorismului", adică împotriva excesivei culturi istorice fără eficacitate prezentă<sup>1)</sup>.

1) Ar fi fost locul aici să întreprindem un studiu al felului cum este tratată literatura română contemporană în manualele de limbă română; studiul ne-ar fi dus însă prea departe depășind și cadrele materiale ale volumului de față ca și cadrele lui spirituale, de natură mai mult teoretică. Cum despre activitatea estetică și critică a d-lui M. Dragomirescu am avut a ne ocupa în mai multe pasagi ale acestei lucrări, nu credem lipsit de oportuni-

tate de a răsfoi în această notă unul singur din „manualele de limbă română" ale domniei-sale. Iată, de pildă, manualul de clasa I, în care autorul își propune să dea „numai bucăți alese din punct de vedere estetic"—ceia-ce recunoaștem, de altfel, e cu neputință, întrucât capacitatea estetică a unor elevi de clasa I este destul de redusă. Dacă nu cerem cât ne promite, nu ne mulțumim însă cu cât ne dă. Căci de la primele pagini vedem că modelele estetice ale autorului sunt scoase din înseși poeziile lui confecționate *ad-hoc*, în care esteticul se realizează în versuri de felul acesta:

*Luminat de mândrul soare,  
Voi munci în țara mea,  
Voi munca s'o facem tare,  
Și 'ntre țări să fie stea*  
(Țara mea)

sau în versuri geografice de felul acesta:

*Ardeal voinic. Ardeal spătos,  
De munți înconjurat.  
Cu văi adânci, podiș umbros,  
Cu codri 'ncununat.*  
(Ardealul)

*Basarabie cu mândre vii  
Și cu dealuri de pomet și arătură,  
Mult ai suferit până să vii  
Slobodă, la noi în bătătură.*  
(Basarabia)

în care anacronismul estetic, platitudinea expresiei cu „neamul mândru românesc", „mândrul soare", „mândre vii", „mândre strae" etc. se continuă — sub iscălitura

d-lui M. Dragomirescu sau a pseudonimului său Radu Bucov - fără a avea măcar vreo îndreptăţire istorică.

Dar, în afară de această idee ciudată de a fabrica modele inestetice, anume pentru uzul micilor elevi, destul de pervertiţi şi aşa prin celelalte modele mai vechi, devenite oarecum obligatorii în orice carte de lectură,— d. Mihail Dragomirescu mai are o iniţiativă şi mai ciudată, colaborînd cu Vasile Alecsandri, Alecu Donici, A. Pann, Bolintineanu, în modelele pe care consimte să le ia şi din aceşti scriitori: adică la inesteticul lor cu o dată istorică adaugă un inestetic recent întru nimic îndreptăţit. Astfel *Hora unirii* a lui Vasile Alecsandri, din 185<sup>^</sup>, se vede transformată, pentru circumstanţa în *Cântecul iubirii* din 1918: strofe întregi sunt scoase, iar

*Uncle's doi puterea creşte*

devine:

*Unde's trei puterea creşte*

versul:

*Amândoi suntem de\*o mamă*

devine :

*Câte trei suntem de-o mamă*

strofa:

*Vin' la Milcov cu grăbire  
Să-l secăm dintr'o sorbire  
Ca să treacă drumul mare  
Peste a noastre vechi hotare...*

se preface prin colaborarea d-lui M. Dragomirescu în :

*Vin la munte cu grăbire  
Să vedem dintr'o privire  
Cum se duce drumul mare  
Peste vechile hotare!*

Nu mai insistăm asupra impietăţii unei astfel de cola-

borări dar subliniem lipsa de simţ estetic şi istoric al autorului. Poezii ca *Hora Unirii* au o însemnătate pur istorică, încadrându-se în posibilităţile estetice ale epocii; a o republica după 70 de ani, cu acomodări inacceptabile astăzi, şi a-l face pe Vasile Alecsandri să cânte hora unirii din 1919 cu mijloacele sale poetice din 185<sup>^</sup>, înădite cu cele ale antipoeticului d. M. Dragomirescu, depăşeşte orice închipuire şi orice toleranţă în această materie, — şi Dumnezeu ştie cât e de mare toleranţa noastră în astfel de chestiuni!

## XIX

1. Paul Valery și „poezia pură” 2. Abatele Bremond și „poezia pură” 3. Poezie și rugăciune.

1. În repetate rânduri, în cursul volumului de față, am amintit de valoarea de sugestie a expresiei poetice, element, pe cât de esențial, pe atât de netransmisibil și netraductibil. Rămâne acum să-l cercetăm cu deamănuntul.

E încă în amintirea tuturor polemica, trezită în jurul comunicării făcute înaintea Institutului în ziua de 24 Octombrie 1925 de abatele Bremond, asupra „poeziei pure”. Discuția avea o dublă particularitate: pornia de la o definiție căzută întâmplător din penă lui Paul Valery în *Variete* („assez negligemment jetée”) și, ridicată la valoarea de doctrină, era pusă acum în circulație de abatele Bremond, spirit bine intenționat, fără disciplină științifică însă, mediocru polemist, care avea să devieze o problemă estetică într-o problemă de mistică religioasă și să confunde

poezia cu rugăciunea. Cu un teoretician atât de paradoxal, „poezia pură” nu-și putea găsi un alt punct de plecare, deopotrivă de paradoxal, de cât în Paul Valery, căci, ori cât ar fi de neîndoioasă valoarea de artist și de „essayiste” al acestui scriitor, nu mai e astăzi nici o îndoială, și Robert de Souza a dovedit-o definitiv, că, departe de a fi „pură”, în sensul abatelui Bremond, raționalistă, poezia lui Valery se inserează în linia clasicismului intelectualist și antiliric francez, evoluând dela abstracției ca:

*Tu gardes Ies coeurs de connaître  
Que l'univers n'est qu'un défaut  
Dans la pureté du Non-Etre.*

la un didacticism ca în :

*O vanité! Cause première!  
Celui qui regne dans Ies Cieux  
D'une voix qui fut la lumière  
Cuvrit l'univers spacieux.  
Comme las de son spectacle  
Dieu lui-même a rompu l'obstacle  
De sa parfaite éternité;  
Il se fit celui qui dissipe  
En conséquences, son Principe  
En étoiles, son Unité.*

Însăși concepția de artă a lui Valery e raționalistă și mecanicistă, demonstrativă și didactică; ideea poetică e dezvoltată într-o armatură de strofe ce solicită numai atenția mintală prin forma

lor discursivă și retorică, participând dintr'o compozite matematică întru nimic asemănătoare esteticei mallarmee, de la care se reclamă totuș ; ca mai totdeauna, în Franța lirismul este, și de data aceasta, înăbușit de retorică și didacticism ; poeticul e comprimat în considerații morale și sociale, ca în *La chute d'un Ange* a lui Lamartine, *Religions et Religion* a lui Victor Hugo, *La Justice* a lui Sully Prudhomme, sau se rezolvă în expresie gnomică. în versul lapidar, proverb, refren sau „cugetare”, în care își supraviețuiește anticul Solon, făuritorul de legi versificate; cu versuri ca:

*La superbe simplicité  
Demande d'immenses egards!  
Sa transparence des regards,  
Sottise, orgueil, félicité,  
Gardent bien la belle cile!  
Sachons lui créer des hasards  
Et par ce plus rare des arts,  
Soit le cœur pur sollicité !  
C'est là mon fort, c'est là mon fin,  
A moi les moyens de ma fin!*

din emoțională, poezia devine noțională și fizicianul versificator Empedocle se confundă din nou cu Homer, deși, acum două mii de ani, Aristot știuse să-l diferențieze.

2. Filiația „poeziei pure” din poezia lui Valery

este, așa dar, contestabilă tocmai din punctul de vedere al sensului bremondian al „purității”, căci, nu putem tăgădui că alți teoreticieni, i^eobicei poeți ei înșiși, s'au încercat (chiar la noi) să dea purității un înțeles de expresie intelectuală, abstractă, matematică. Nu acesta e însă înțelesul bremondian, nici chiar cel acordat cuvântului de însuși Valery în *Variere*, în care puritatea e interpretată tot în sensul muzicalității, lată în câteva linii teoria cu mult exagerată a intuitivului abate. In orice poezie, dincolo de înțelesul literal, adică dincolo de idei, de sentimente, există o realitate poetică, iradiantă, misterioasă, numită „poezie pură”. Pentru a se produce, emoția poetică anticipează uneori sensul, cunoașterea totului, sau se desprinde chiar din nonsens, cum se întâmplă adesea în poezia populară; ea se manifestă sub forma unui „curent” deslănțuit fără motive vizibile din anumite împerecheri de sonorități. Versul lui Malherbe:

*Et les fruits passeront la promesse des fleurs*

fără vreun înțeles mai deosebit, e totuși unul din cele mai frumoase din literatura franceză, tocmai prin această descărcare de emoție confirmată de câteva secole de admirație unanimă, brusc însă curmată de cea mai mică schimbare

adusă țesutului versului. Ar fi de ajuns să spunem :

*Et les fruits passeront les promesses des fleurs*

pentru ca, întreruptă printr'o silabă râu conducătoare de electricitate poetică, emoția să nu mai treacă în noi. Este, așa dar, *impur* din punctul de vedere poetic, după concepția abatelui Bremond, tot ce se adresează rațiunii, imaginației, sensibilității noastre, tot ce poetul a vrut să exprime și a exprimat în adevăr; tot ceia ce criticul poate analiza și traducătorul poate traduce; este *impur* sensul fiecărei fraze în parte, logica înlănțuirii lor, gradația expunerii; impură e elocința în sensul legitim al unei exprimări adecvate, impur e, într'un cuvânt, tot ce se raportă la rațiune și se traduce prin gramatică... Pură este numai expresia, tehnica subtilă și răbdătoare, inconștientă de cele mai multe ori care orchestrează resursele muzicale ale limbii.

Ajuns însă la acest punct al temei sale, valabil întrucâtva și asupra căruia ne vom opri mai jos, misticul abate merge și mai departe. Aspirația muzicală a expresiei poetice, comună dealtfel după Walter Pater tuturor artelor, nu-l poate mulțumi pentru a o admite ca element principal sau unic al unei emoții, la care participăm cu toate resursele noastre sufletești; peste

rimă și ritm, cadențe și asociații de cuvinte —, quelques vibrations sonores, un peu d'air battu — Bremond caută altceva. „Comment se peut-il, se întreabă el cu naivitate, qu'une âme immortelle depende de l'argile qui l'emprisonne, et qui vit par elle?" Pentru valabilitatea unei astfel de întrebări, ar trebui mai întâi dovedită nemurirea sufletului, — ceia ce e și mai greu de cât soluția unei probleme estetice. Noi nu ne abandonăm, așa dar, vibrațiilor fugitive ale cuvintelor pentru plăcerea ce pot da, ci pentru a primi fluidul misterios ce transmit, abătându-ne „de ces ombres éblouissantes, que notre imperialism antimystique, suite du premier peche, nous rend trop delectables, pour nous transporter dans ces heureuses tenebres, oii les griffes des trois concupiscences ne trouvent plus oii se prendre" — și cum intervine în discuție și „păcatul originar", e deia sine înțelese că poezia, ca și notele, culorile și liniile, aspiră „à rejoindre la priere".

3. Nu vom adera, firește, la o teorie, în care inspirația e asimilată cu „extazul" și experiența poetică cu cea mistică și nici nu o vom discuta chiar, intru cât ne lipsește elementul prim al competenței într'o problemă ce postulează nemurirea sufletului, păcatul originar și experiența mistică. Ceeace trebuie să reținem din încercarea

abatelui Bremond, e că, în afară de elementul rațional, idei, sentimente, gradația lor tehnică, elocință, în poezie mai e și un element irațional ce transformă o asociație logică de cuvinte într'un vers emoțional, prin descărcarea unui fluid irezistibil, care ar constitui „poezia pură”; după cum mai reținem, în genere, lupta legitimă și necesară de a diferenția poezia și expresia poetică de proză și de expresia logică, de intelectualism. Atât e de reținut: *animus* și *anima*, poezie pură, fluid, magie suggestivă, extaz mistic sunt noțiuni, de care, după cum am spus, nu ne apropiem pentru a nu le fi experimentat și, pe lângă aceasta, chestiunea poate fi pusă mult mai simplu și soluționată prin mijloace, care nu solicită extazul mistic sau nemurirea sufletului <sup>1)</sup>).

1) Pe cât e de incoerentă, în sensul lipsei și a unei cugetări precise dacă nu și științifice și a unei expuneri sistematice, pe cât este-deci de improvizată partea scrisă de abatele Bremond, sub formă de comentariu al comunicării făcute la *Institut* asupra poeziei pure, pe atât e de strânsă, documentata, judicioasă partea a doua a volumului, conținând „*Un debat sur la poesie*” al lui Robert de Souza (p. 169-318). Bine înțeles că în studiul acestui poet, nu se mai vorbește de extaz mistic, de experiență mistică, poezia nu mai „aspiră să se unească cu rugăciunea”. Robert de Souza atacă numai realismul, raționalismul, didacticismul (adică pe însuși Paul Valery, descoperitorul „poeziei pure”), expresia gnomică, — în numele adevăratei poezii, al poeziei muzicale. Recomandăm,

dăm, așadar, cititorului această parte de colaborație cu mult mai substanțială decât improvizațiile sentimentale ale abatelui Bremond, rău susținute și de o insuficiență polemică (imputabilă de altfel și caracterului său de cleric și de academician), care l'a transformat ușor într'o victimă a vervei polemice a lui Paul Souday, apărătorul raționalismului poetic în coloanele ziarului *Le Temps*

## XX

**Dubla funcție a limbii: noțională și sugestivă.**

Sunt versuri de specia versurilor „sublime” ale lui Corneille, citate pretutindeni: „*Que voulez-vous qu'il fît?*” „*Qu'il mourut*”, „*Paraissent, Na-varrois...*” „*Sors vainqueur*”, „*Je vois, je sais, je crois*”, „*Viuez avec Severe...*” etc, a căror „sublim” nu iese din calitatea poetică, ci din calitatea lor noțională, din pătrunderea psihologică cu care rezolvă stările sufletești printr'o atitudine de mare altitudine, și cum „sublimul” nu stă în „vers” ci în înțelesul lui, el ar fi putut fi redat tot atât de bine și în proză, sensul lui psihologic sau etic fiind, de altfel, traducibil în oricare altă limbă. Nu despre aceste versuri e vorba, ci despre acele, care, deși de o valoare noțională mediocră sau nulă, exercită o sugestie poetică incontestabilă,” cum e versul citat mai sus din Malherbe:

***Et les fruits passeront la proiesse des fleurs***

sau atât de cunoscutul vers din Racine:

***.la fille de Minos et de Pasiphat'***

sau versul lui Joachim de Bellay:

***Telle que sur son char la Berecynthienne***

sau cel al lui Victor Hugo:

***L'ombre était nuptiale, auguste et solennelle***

sau versuri din Virgiliu ca:

***Primum Graius homo...***

***Ibant obscuri. . . . .***

și multe altele. Pentru explicarea fenomenului, fără a se opri numai la calitatea muzicală a versurilor, abatele Bremond le recunoaște „un fluid misterios”, o iradiare, o contagiune, prin care nu luăm act de ideile și sentimentele poetului ci de starea sufletească ce l'a făcut poet: acea experiență confuză, masivă, inaccesibilă conștiinței distincte. Lăsând însă la o parte această frenezie mistică, lucrurile pot avea o explicație mult mai accesibilă; fără a fi transcendent, farmecul poetic al unor versuri, al tuturor versurilor sau chiar al oricărei expresii literare, are o explicație fonică, pe care ne vom încerca să o lămurim în câteva cuvinte. Funcția limbii nu e unică ci dublă: când zicem *casă*, *masă*, *Minos*, *Pasifae* etc, exprimăm, negreșit, în primul rând, o serie de no-



țiuni: o casă limitată la elementul său esențial, o Pasifae redusă la rolul ei mitologic de iemeie nepotolită. E prima funcție *noțională* sau *socială* a oricărei limbi, de transmisiune a cugetării în elementele ei simple și reale; e proza, pe care o făcea Monsieur Jourdain fără s'o știe. În afară însă de această funcție elementară, oarecum socială, limba mai are o altă funcție mult mai complexă și mai variabilă, și anume o funcție de sugestie. Pe lângă simple noțiuni comune tuturor, cuvintele *casă*, *Pasifae*, etc. conțin, fie singure, fie mai ales în topica lor, o serie de sugestii schimbătoare și personale. Și limbajul în rostirea sa uzuală poate conține, după cum vom vedea, sugestii, dar adevărata funcție de sugestie a limbii își găsește realizarea în expresia artistică și, cu deosebire, în poezie, în înțelesul larg al cuvântului. Așadar, pe lângă valoarea sa de semn convențional al unei noțiuni, orice cuvânt mai e și depozitarul unei mari cantități de virtualități și de sugestii, dictate de sonoritate, de vicisitudinile lui semantice, de anumite particularități strict individuale și aproape necomunicabile. Făcând diferența între ceea ce numește „limbaj de semnificație” și „limbaj de sugestie”, filozoful Fr. Paulhan<sup>1)</sup> pare, totuși, a vedea în limbajul de sugestie mai mult limbajul poetic,

1) Ft. Paulhan, *La double fonction du langage*.

limbajul figurat și metaforic. E neîndoios, după cum am și afirmat mai sus, că suggestia este funcția esențială a expresiei poetice, provocată fie de ritm, de rimă, de imagini, fie prin simplă asociație de cuvinte. Dacă Fedra s'ar fi exprimat „ași dori să fiu aiurea” — limbajul ei ar fi fost noțional sau prozaic; în timp ce valoarea de sugestie crește nemăsurat, când aruncă alexandrinul:

*Dieux! que ne suis-je assise à l'ombre dea forêts...?*

în care oboseala, nostalgia după liniște se deschide deodată ca un orizon. Același lucru în versuri ca :

*Lieux channants, où mon coeur vous avait adores*

sau :

*Le fond des bois et leur vaste silence.*

sau din Victor Hugo:

*Donc Booz, cette nuit, dormait parmi les siens.  
Près des meules qu'on eut prises pour des décombres,  
Les moissonneurs couchés faisaient des groupes sombres  
Et ceci se passait en des temps très anciens.*

sau din Andre Chenier:

*Dieu dont l'arc est d'argent, Dieu de Claros, ecoute.*

sau din Leconte de Lisle:

*Viens par ici, corbeau, mori brave mangeur d'hommes,  
Porte mon coeur tout chaud à la fille d'Ilmer.*

*Au sommet de la tour que hantent les corneilles  
Tu la verras debout, blanche aux longs cheveux noirs,  
Deux anneaux d'argent fin lui pendent aux oreilles  
Et ses yeux sont plus clairs que l'astre des beaux soirs.*

În care suggestia nici nu mai e produsă prin imagini ci prin simple asociații de cuvinte albe. Dar în afară de această calitate esențială a expresiei poetice de a fi suggestivă, suggestia intră și ca un element virtual, posibil, în fiecare cuvânt luat în parte, fără ajutorul ritmului sau al imaginii; cu alte vorbe, nu numai imaginile sau cadențele produc sugestii, cum e și natural, ci și cuvântul simplu, luat în unitatea lui, e capabil să sugereze dincolo de sensul său noțional. Dacă orice cuvânt are un „sens” aproape identic pentru unanimitatea indivizilor, valoarea lui de sugestie, după cum am spus, e variabilă dela individ la individ și, uneori, la același individ, după momentul în care-l rostește sau îl aude, după tonul cu care e rostit, după dispoziții sufletești; pe lângă sensul lui noțional, fiecare cuvânt este, așadar, încărcat de o electricitate de inegală valoare de acțiune; aruncat în mulțime,

el va provoca o întreagă gamă de sugestii, imagini, asociații; unuia el îi poate produce entuziasmul, altuia, dimpotrivă, susceptibilitatea sau indiferența; prin convergența unei serii de împrejurări sufletești, un cuvânt poate provoca revoluții sau poate deveni „refren” cu o contagioasă valoare de circulație.

e de natură noțională și psihologică, cea a versului lui Racine:

*...la fille de Minos et de Pasiphae*

e de natură suggestivă, ieșită, în cazul de față, din simpla sonoritate. Mijloacele poeziei de a sublima calitatea suggestivă a limbii sunt numeroase și complexe, și unele din ele, excluzive, ca ritmul și rima, îi acordă o superioritate de expresie asupra celei mai poetice proze.... În centrul acestei noi forme de limbaj, a limbajului suggestiv al poeziei, ca mai evident stă, desigur, imaginea, metafora, a cărei valoare, cel puțin în arta modernă, nu rezidă, după cum arată și Paulhan, în precizarea noțională, în materializarea gândirii, ci, dimpotrivă, în imprecizie, în inexactitate și, prin însăși această inexactitate, în puterea ei crescută de sugestie. Lucrul e evident, ținând seamă de faptul că aproape nici o comparație (și prin urmare și metafora, întrucât e o comparație amputată de unul din termenii ce se compară) nu implică suprapunerea exactă, complectă a celor doi "termeni de comparație, ci numai suprapunerea unor note mai mult sau mai puțin esențiale; așadar, chiar când o comparație precizează și materializează o notă esențială, anulează dela sine o altă serie de note. A numi, de pildă, „viperă" o femeie,— înseamnă a suprapune numai nota vicleniei sau a primejdiei,

XXI

**1. Potențarea în poezie a funcției suggestive a limbajului. 2. Eminescu.**

1. Dacă aceasta este natura „explozibilă" a cuvântului luat în unitatea lui, e dela sine înțeleasă potențarea ei în poezie, a cărei funcție principală e de a transforma în întregime limbajul noțional în limbaj suggestiv. Pe când frumuseța versurilor citate ale lui Corneille:

*Que voulez-vous qu'il fit...?*

sau:

*Vivez avec Severe...*

sau:

*Je vois, je sa/s, je crois..*

sau:

*Paraissez, Navarrois...*

sau :

*Sors vainqueur..*

••

|

11

]

1

«Afr

eliminând toate celelalte note contradictorii. Valoarea de sugestie a unei imagini e cu atât mai puternică cu cât imaginea este mai depărtată de obiectul pe care vrea să-l reprezinte, dând, astfel, mai multe posibilități de sugestie. Așa, de pildă, în versul lui Eminescu :

*Venere,*

*Braț molatic ca gândirea unui împărat poet*

moliciunea concretă a brațului este redată prin moliciunea mult mai abstractă dar mai plină de sugestie a „gândirii” unui împărat poet. Sau în:

*Iar în ochii ei albaștri*

*Toate basmele s'adună.*

de o atât de eficace putere de sugestie, imaginea nu are nimic precis; sau în tot atât de sugestivele:

*Adormit de armonia*

*Codrului bătut de gânduri.*

bătaia gândului e mult mai puțin precisă decât bătaia vântului.

Pentru valoarea sa de sugestie, expresia metaforică este, așadar, esențială poeziei, dar poate fi tot atât de bine folosită și în proza poetică, la care poezia mai adaugă, cu o oarecare excluzivitate, ritmul și rima. Acțiunea ritmului în producerea sugestiei este chiar atât de puternică încât, în clipa când vrea să emoționeze, și

proza ia, inconștient, forme ritmice. Dar, după cum am mai amintit, peste imagine, ritm, rimă, simpla alăturare de cuvinte, după legi instinctive, personale, originale și misterioase poate deslănțui sugestii mai masive decât imaginile cele mai reușite.

2. A trecut o jumătate de veac dela apariția poeziei eminesciene și, deși în dezvoltarea vertiginoasă a literaturii noastre, jumătate de veac înseamnă aproape o jumătate de mileniu, fenomenul eminescian rămâne și acum încă nou, unic. În momentul în care Eminescu a scris în 1869 versurile :

*Ideal pierdut în noaptea unei lumi ce nu mai este,  
Lume ce gândia în basme și uorbia în poezie  
etc.*

un fapt revoluționar s'a petrecut în literatura română ; spintecând zările un fulger a desfăcut cerul în două ; o literatură nouă a început, cu posibilități proaspete de expresie metaforică, îngemănată, clădită în superbe construcții sonore, cu o limbă și muzică nouă. Nu e vorba însă numai de importanța istorică a poeziei eminesciene; citită cu ochi critici după cincizeci de ani și, firește, în partea cea mai bună și mai matură, adică în activitatea de după 1879, deși cu elemente ce au început să se macine, ea se

dovedește solidă și cu o putere de sugestie încă eficace. Filozofia sau cugetarea lui nu e nouă, deși tonalitatea ei amplă, gravă, îi conferă o originalitate; revoluționară în 1870, expresia lui metaforică a fost deasemeni depășită de poezia contemporană; personal, în vremea lui, dar uzat de atâtea generații de poeți, materialul verbal a început să se macine și el; cu toate aceste măcinări evidente, calitatea de sugestie a poeziei eminescene rămâne și astăzi proaspătă, intactă și neegalată de nici un poet contemporan. De unde vine această forță incontestabilă? Ea nu vine, cele mai adese, din imagina absentă sau fără noutate, nici din sensul lor psihologic, ca în versurile lui Corneille, de pildă, ci din asociații de cuvinte, care trezesc ecouri nesfârșite, fie prin înțelesul lor combinat, fie prin simpla înșiruire de sonorități. De o tonalitate atât de dulceagă și uneori de o expresie atât de ștearsă, întreaga literatură de romanțe a poetului trăește, astfel, printr'o muzicalitate rămasă încă eficace asupra generațiilor noi, deși ne lovim uneori de :

*O vis ferice de iubire,  
Mireasă blândă din povești,  
Nu mai zâmbi! A ta zâmbire  
Mi-arată cât de dulce ești.*

adică, de o platitudine ce nu trece peste Șerbănescu, acest banal „vis ferice” se purifică și se încarcă apoi de sugestii muzicale :

*Vom visa un vis ferice,  
Îngâna-ne-vor c'un cânt  
Singuratece izvoare,  
Blânda batere de vânt.*

*Adormind de armonia  
Codrului bătut de gânduri.  
Flori de tei de-asupra noastră  
Or să cadă rânduri... rânduri.*

în care ar fi deajuns să schimbăm un cuvânt sau să răsturnăm topica pentru a destrăma sugestia. E neîndoios, totuși, că în Eminescu nu găsim numai acest fel de sugestii oarecum elementare, venite pe aripa simplei muzicalități cam :

*Vezi rândunele se duc,  
Se scutur frunzele de nuc,  
S'așează bruma peste vii —  
De ce nu-mi vii, de ce nu-mi vii ?*

în care efectul provine din întrebuintarea repetită a lui u, sau nici chiar din folosirea unor cuvinte, care prin multiplicitatea sensului produc sugestii, cum e în :

*Pe lângă plopii fără soț*

în care prin asociație de idei „fără soțul” produce sugestia „împarității”, a singurătății și a nefericirii. În unele poezii sugestia e de o natură mult mai complexă, susținută voluntar prin o serie de imagini gradate și convergente spre o idee sau ființă ne numită totuși. În această

categorie intră, de pildă, poezia *Somnoroase păsărele*, nefericită de a fi suportat pe zeci de pagini extravaganța interpretativă a esteticei integrale, după care îngerii veniau să stăpâniască somnul lebedelor. În afară de suggestia muzicală, ce s'ar risipi prin deplasarea unui singur cuvânt, sau prin căderea unui singur fulg printre roțițele armoniei, întreaga poezie e metodic construită în vederea unei sugestii voite; toate cele patru tablouri de liniște profundă, fixate prin păsărele, flori, lebede, feeria nopții nu sunt pure elemente descriptive, ci au rolul de a sugera liniștea dorită de poet iubitei.

Tot așa în *Și dacă* cele trei scurte tablouri ale naturii converg în singura sugerare a prezenței unei femei: ramurile bat în geam și plopii se cutremură:

...ca în minte să te am  
Și'ncet să te apropii.

stelele luminează lacul:

...ca durerea mea s'o 'mpac,  
Inseninându-mi gândul.

luna iese după risipirea norilor:

.. ca aminte să-mi aduc  
Deține 'ntotdeauna.

Cum operația sugestiei a fost indicată de însuși poetul, poezia a scăpat de interpretarea pan-teistică a „esteticei integrale”, care n'ar fi admis, cași în cazul *Somnoroaselor păsărele*, că poetul și-ar fi putut „înjosi” evocarea tabloului naturii prin raportarea lui la o femeie<sup>1)</sup>.

1) Întru cât ne referim de mai multe ori la interpretarea dată de d. M. Dragomirescu la *Somnoroase păsărele*, amintim că chestiunea e tratată în *Evoluția critice literare*, p. 152 și următoarele. Relativ la apărarea d-lui Dragomirescu, reproducem următoarele rânduri luate din *Critice V*, ed.def. p.55: „Iată pentru ce este inacceptabilă teoria d-sale că, întrucât „însuși poetul n'a făcut să pomenească numele iubitei, am îndreptat exclamația lui nu către o ființă în care omul Eminescu va fi avut vreun interes sentimental, ci către ființa lumii întregi”. După ce d. Dragomirescu a colaborat sub forma „critice active” cu d. Gregorian și Talaz, după ce a rectificat părerile răposaților din Câmpiile Elizee asupra persoanei sale, credem că nu e admisibil să colaboreze și cu Eminescu, făcându-l să ignoreze legile acordului gramatical, fără a mai aminti și de cele ale sensului estetic. Căci atunci când d. Dragomirescu se întreabă ca încheiere : „Când e mai frumoasă poezia lui Eminescu, când o trivalizează adresând-o iubitei sau, dmcontra, când lași să planeze misterul exclamației asupra lumii învăluite de farmecu nopții ?”— discutia, după cum am mai spus, nu e posibilă pe terenul estetic, unde lipsa de receptivitate estetică sau reaua credință pot susține absurdul, dar e posibilă pe terenul gramatical: măcar în fața acestei evidențe materiale se impune constrângerea și, când ești surprins într-o astfel

»

f

i,

de ignoranță, o lași mai domol și cu „estetică integrală” și cu intemperanță verbală”.

De altfel, după cum se dovedește în locul citat din *Critice*, V, aceasta interpretare panteistică nu a fost inventată decât mai târziu din nevoi defensive; adevărata interpretare se găsește în *Știința literaturii* și e discutată în *Evoluția criticii literare*, p. 152.

## XXII

1. Teoriile abatelui Bremond explicate în parte prin funcția de sugestie a poeziei. 2. Poezia pură e poezia „inefabilului”. 3. Tendința poeziei moderne spre „poezia pură”.

1. Închizând această digresie asupra valorii de sugestie a poeziei lui Eminescu, să ne întoarcem cu rezultatele obținute la discuția din jurul „poeziei pure” a abatelui Bremond. Există, așa dar, două feluri de limbaj: limbajul noțional și limbajul de sugestie. Limbajul noțional servește la transcrierea matematică a gândirii și la transmiterea ei socială. Cu tot caracterul de notație matematică, și această limbă nesuggestivă este, totuși, în parte formată tot pe cale metaforică și, deci, suggestivă. Deși cuvintele *mușchiu*, *țeastă*, etc. nu ne evocă nimic în afară de noțiunile respective, în realitate, la originea lor e o comparație: *mușchiu* vine dela *musculus*, — „șoricel”, — a cărui imagine a putut fi evocată de imaginea unui mușchiu încordat și mișcător sub piele; iar *țeastă* (=tete) vine dela *testa*,

oală de lut, cu care a putut fi asemănată cutia craniană, — și așa mai departe.

În afară de acest limbaj noțional, mai avem, după cum am spus, și limbajul sugestiv, instrument al expresiei poetice, în care noțiunea este infiltrată de multiplele sugestii provocate de cuvintele luate în unitatea lor, prin reziduurile sentimentale, prin vicisitudinile semantice, prin valorile lui de sonoritate, și mai ales de înlănțuirea lor, care dă o altă rezonanță, de pildă, versului :

*Când plutești pe mișcătura mărilor singurătate*

decât de ar fi fost:

*Când plutești pe singurătatea care se mișcă a mărilor*

provocate apoi de expresia metaforică, de efectul anume calculat și implicat, de ritm de rimă, într'un cuvânt de toate resursele artei poetice. Odată cu stabilirea acestei dinamice a valorii de sugestie a expresiei poetice, ne putem întoarce la teoriile abatelui Bremond spre" a le da, în parte cel puțin, o interpretare naturală. Pentru a înțelege farmecul ce depășește înțelesul noțional al unor versuri citate ca :

*la fille de Minos et de Pasiphae*

ori :

*Et les fruits passeront la promesse des fleurs*

ori ca atâtea alte versuri ce se pot culege din însuși Valery:

*...Ce trouble transparent qui baigne dans les bois*

*...Tendre leur d'un soir brise de bras confus*

*...Tant la chair vide baise une sombre fontaine*

*...Toute, toute promise aux nuages heureux*

*etc.*

nu e nevoie de a recurge la „incantație”, la magie, la „experiența confuză, masivă, inaccesibilă conștiinței distincte”, la „fluid misterios” sau la „experiența mistică” și la rugăciune, pe care Bremond le rezumă în cuvântul „poezie pură” ; ci e de ajuns să recunoaștem că peste structura intelectuală a unei poezii — idei, sentimente, tehnică —, se desprinde din cuvinte o serie de sugestii ce le întrec cu mult importanța noțională și le dau adevărata lor valoare. În dosul unui vers ca :

*la fille de Minos et de Pasiphae*

nu mijește, așadar, nici o experiență mistică” ci numai o serie de sugestii provocate, în-deosebi, de sonoritățile silabelor și exotismul numerelor; la „aceste sugestii firești s'a adăugat și o altă sugestie întâmplătoare dar nu mai puțin eficace: faptul că versul a fost descoperit și pus în valoare de Theophile Gautier, în urma căruia toți comentatorii s'au grăbit să-l admire; de nu l'ar fi descoperit Gautier, rămas obscur, n'ar fi devenit, probabil, pivotul atâtor discuții estetice.



2. Nu în această valoare de sugestie a expresiei poetice a pus, totuși, abatele Bremond poezia sa „pură”, pe care voia să o înglobeze în experiența mistică, după cum, deasemeni, nu la acest sens se raportează cele expuse în volumul III al lucrării de față, căutând puritatea poeziei în tendința ei de a se emancipa de expresia rațională, logică, de formula discursivă și didactică spre a ne reda tot mai mult *inefabilul*. Cum o astfel de poezie pură se poate mai mult concepe de cât realiza și izola, ea trebuie prețuită mai mult în intenție și tendință. Va veni poate un timp, când disocierea dintre poezie și proză se va desăvârși, și când tot ce se va putea exprima în proză, adică pe calea limbajului noțional, nu va mai fi exprimat în poezie, adică pe calea limbajului de sugestie; poezia va fi, astfel, rezervată, expresiei *inefabilului*, cu alte cuvinte, a ceea ce nu poate fi reținut prin sensul noțional al cuvintelor. În evoluția poeziei contemporane, mișcarea simbolistă răspunde precis tendinței de a reda inefabilul și de a înlocui, deci, construcția discursivă, logică raționalismul și didacticismul poetic al întregului clasicism francez printr-o poezie de sugestie, care, dincolo de anecdotă și de expunere logică, sugerează stări sufletești profunde, neorganice, muzicale, fie calmul solemn din *Somno-roase păsărele*, fie durerea unei tinerețe pierdute

și aspirația spre o viață liniștită din această simplă poezie a lui Verlaine din *Sagesse* :

*Le ciel est par-dessus le toit  
Si bleu, si calme !*

*Un arbre par-dessus le toit  
Berce sa palme*

*La cloche dans le ciel qu'on voit  
Doucement tinte.*

*Un oiseau sur l'arbre qu'on voit  
Chante sa plainte.*

*Mon Dieu, mon Dieu, la vie est là,  
Simple et tranquille  
Cette paisible rumeur-là  
Vient de la ville.*

*Qu'as-tu fait, ô toi que voilà,  
Pleurant sans cesse,  
D/s, qu'as-tu fait, ô toi que voilà  
De ta jeunesse ?*

în care disperarea poetului închis la Bruxelles, în urma incidentului cu Rimbaud, — nicăieri amintită sau precizată, — e sugărată, totuși, prin mijloace atât de simple dar și atât de poetice.

3. Pentru a ne lua întreaga răspundere, așa cum se și cuvine, — într-o astfel de expresie muzicală am văzut sensul evoluției poeziei contemporane, urmând în aceasta și tendința firească de a privi genurile literare în puritatea lor iluzo-

rie. Căci, după cum am căutat să fixăm genul epic la tendința de obiectivare și să gradăm valorile literare după realizarea mai mare sau mai mică ! a acestei obiectivări, considerând, astfel, un epic î pur, inexistent în sine, dar izolabil prin abstracție, ; tot așa, în domeniul lirismului, am căutat să fixăm conceptul unei poezii pure, inefabile, muzicale, care, trecând peste romantism și simbolism, se adâncește în stările de conștiință profunde, neîț organizate, inexprimabile altfel de cât pe cale de i sugestie. Fără a cădea în exagerare și fără a înlocui spiritul critic prin spiritul de formulă, în evaluările acestei *Istории*, în materie de poezie, a figurat ca punct de orientare și principiul ideal al „poeziei pure”.

## XXIII

### 1. Neputința de a sesiza valorile de sugestie ale unei limbi streine. 2. Cazul limbii franceze pentru noi.

1. Constatările de până acum asupra limbajului noțional și a limbajului sugestiv duc și la alte concluzii de ordin critic ce trebuiesc menționate întrucât se integrează în sistemul de cugetare al acestei cărți. Limbajul noțional cum e, de pildă, limbajul matematic și, în sens general, în firească degradare, limbajul curent al prozei, se exprimă printr'o serie de valori precise și uniform valabile pentru oricine, cel puțin în principiu. Nu tot așa și limbajul sugestiv; deslegat de nevoia de a se limita la un sens precis, el desvoltă, după cum am mai spus, un număr de virtualități variabile după indivizi; *Somnoroase păsărele*, de pildă, reprezintă o serie de valori de sugestie, începând dela cititorul receptiv pentru valorile poetice până la d. Mihail Dragomirescu, care a dovedit prin interpretarea cunoscută că n'a înțeles nici una din sug-

gestiile celor patru strofe. Dintr'o astfel de constatare decurge dela sine felul variabil de percepție a valorilor poetice imputabilă receptivității fiecăruia; cum aceeași poezie poate trezi sugestii felurite în diferite conștiințe, circumspecția critică se impune, — circumspecție pornită din cadrele limbii materne, plină de atâtea reziduuri noționale, de asociații, de modulații, greu de sesizat sau, în orice caz, variat sesizabile, și extinsă la limbile streine și mai ales la limbile, pe care le cunoaștem mai puțin. Nu este paradoxală afirmația, că pe cit e de ușor de universalizat limbajul noțional, pe atât e de specific și de individual limbajul sugestiv și că, prin urmare, puterea noastră de înțelegere a valorilor de sugestie a poeziilor scrise într'o limbă străină, oricât de știută, e destul de limitată, așa că în se cuvine o mare pruyență de apreciere.

2. Faptul că, sincer, și fără vreun snobism, poezia franceză e, totuși, mai prețuită de cât cea română, găsind-o chiar mai bogată în sugestii sonore, se explică prin situația limbii franceze de a fi destul de bine cunoscută pentru a ne oferi un număr mare de sugestii literare, muzicale și de orice altă natură, și totuși nu îndeajuns, ca limba maternă, pentru a-i sesiza în cel mai îndepărtat amănunt uzura, banalitatea cuvintelor,

care, indiferent de sonoritate, le face antipoetice. Căci, în valorificarea poetică a unui cuvânt, nu ajunge numai sonoritatea, ci intră și elementul exotismului; numele noastre proprii li-se par, de pildă, Francezilor, frumoase, întrucât sonoritatea reală nu e anulată în urechile lor de extrema uzualitate. Tot astfel, oricât ne ar cunoaște limba un strein nu va sesiza nici odată inestelicul provocat de lipsa sugestiei a unor versuri sau expresii eminesciene ca:

\*  
*O vis ferice de iubire*  
*Mireasă blândă din povești,*  
*Nu mai zâmbi! A ta zâmbire*  
*Mi-arată cât de dulce ești*

fără să mai vorbim de banalitatea de cugetare, de limbajul noțional, ci numai de banalitatea de expresie poetică, — ori:

*Sujletul vieții mele.*

*Mireasa sufletului meu*

*Se ridică mândra lună*

expresii posibile acum 50 de ani dar inadmisibile azi din cauza uzurii, — adevărate baterii descărcate de orice conținut emoțional. Aceste citații din Eminescu, adică din poetul nostru cel mai rezistent. De ne-am referi la Alecsandri, am trebui să-l cităm în întregime, întru atât expresia lui poetică a fost roasă de banalitate.

În afară de această poziție specială a noastră față de limba franceză, de a o cunoaște îndeajuns pentru a-i sesiza un număr apreciabil de sugestii, și încă nu îndestul pentru a-i simți uzura, care le anulează parțial, se mai adaugă și ascenden-tul, prestigiul covârșitor a tot ce e francez, în-cărcând uneori de valori inexistente cele mai simple expresii. Limbile își au și ele „noblețea” lor, beneficiind nu numai de valori reale ci și de prestigii din afară; legat de însăși expansiunea civilizației franceze, de istoria Franței, ascenden-tul special al limbii franceze e comparabil ascenden-tului limbii grecești la Roma, unde, în timpul impe-rului, la curte și în senat chiar, nu-i rămăsese limbii latine decât întrebuințarea în actele pu-blice. Suplinind cu prisosință insuficiențele reale, acest prestigiu face totuși să cadă lumini inegale și neîndreptățite<sup>1)</sup>).

1) În *Les lois de l'imitation*, ocupându-se de impor-tanța prestigiilor ce intră în actul imitației, Gabriel Tarde, crede a le stabili mersul într'un proces dinăuntrul omului în afară, deși, s'ar părea că ceea ce imită un popor dela altul sunt, în primul rând, aparențele și nu fondul. În vea-cul XVI, modele veniau în Franța din Spania, pentru mo-tivul că literatura spaniolă și prestigiul moral al Spaniei fusese, în prealabil, stabilite ; în veacul XVII, odată cu ex-pansiunea spirituală și politică a Franței, modele franceze (adică elementul superficial) se răspândesc și ele pe tdată suprafața Europei. Fenomenul se petrece, de sigur, în or-

dinea indicată de Tarde, prestigiul politic și intelectual precedă. Dar după cum am arătat în volumul III al *Isto-riei civilizației române* în procesul însuși al imitației, or-dinea e inversă : imitația pornește din afară înăuntru, adică dela aparențe (mode, atitudini superficiale, etc.) la fondul sufletesc.

*L'homme est un dieu tombe qui se souvient des cieux.*

al lui Lamartine.

*Ce que l'homme ici-bas appelle le genie  
C'est le besoin d'aimer; hors de là tout est vain.*

al lui Alfred de Musset.

*Nous ne voyons jamais qu'un seul cote des choses;  
L'auire plonge en la nuit d'un mystere effrayant.  
L'homme subit le joug sans connaltre Ies causes,  
Tout ce qu'il voit est court, inutile et fuyant.*

ale lui Victor Hugo.

Cu totul alta e greutatea și chiar imposibilitatea când ne aflăm în fața unor versuri de natură suggestivă, în care fiecare cuvânt se valorifică variabil prin bateriile încărcate de sugestie, începând dela acele inimitabile versuri raciniene:

*Lieux charmants, ou mon coeur vous avait adoree*

*Dieux, que ne suis-je assise à l'ombre des forets..?*

*Je me sentis connue encor plus que blessee*

*Ariane, ma soeur, de quel amour blessee*

*Vous mourutes sur Ies bords oïi vous futes laissee ?*

până la versurile lui Valery:

*...Mes lentes mains, dans Vor adorable se lassent*

*...Ce trouble transparent qui baigne dans Ies bois*

*...Toute, toute promise aux images heureuses.*

#### XXIV

##### **Intraductibilitatea valorilor de sugestie.**

Incapacitatea de a înregistra cu exactitate valorile de sugestie ale unei limbi străine are consecinți, în mod practic, și asupra traducerilor. Fără intenții de paradox, s'ar putea anume afirma că, în general, poezia este intraductibilă, dacă distincția făcută între limbajul noțional și cel sugestiv n'ar reclama limitarea afirmației. Există o „poezie” **le** substanță intelectuală, raționalistă, cu un limbaj noțional dezvoltat, cu valori așadar uniforme și universale, ce se poate traduce; poezia clasică într'o măsură oarecare intră în această categorie; versurile citate din Corneille, de valoare etică sau psihologică, se pot, de pildă, traduce destul de lesnicios, chiar valorile lapidare, gnomice, închizând o reflecție, **o** cugetare filozofică sunt traductibile :

*Seul, le silence est grand; tout le reste est faiblesse*

al lui Alfred de Vigny.

fără a mai vorbi de întreaga poezie verlainiană:

*//pleure dans mon coeur  
Comme il pleut sur la viile  
Quelle esi celle langueur  
Qui penetre mon coeur ?*

sau rimbaldiană:

*. J'ai reve la nuit verte aux neiges eblouies,  
Baisers montant aux yeux des mers avec lenteur.  
La circulation des seves inouies  
Et l'veil jaune et bleu des phosphores chanteurs.*

sau mallarmeană:

*La lune s'attristait. Des seraphins en pleurs  
Revant, l'archet aux doigts, dans le calme des fleurs  
Vaporeuses, tiraient de mourantes violes  
De blancs sanglots glissant sur Vazur des corolles.*

și, într'un cuvânt, de întreaga poezie, simbolistă sau nu, în care elementul suggestiv joacă rolul de căpetenie.

Putem de aici deduce că nu pot exista și traduceri bune, perfecte ? Da și nu. Dacă valorile noționale sunt universale și deci traductibile, dacă „*quil mourut*” al lui Corneille rămâne tot „sublim” în orice limbă ar fi transpus, valorile de sugestie, dupăcum am arătat, nu se pot traduce prin simplă transpunere noțională. Versul :

*De blancs sanglots glissant sur Vazur des corolles*

nu e tradus în elementul lui suggestiv prin:

*Suspine albe lunecând pe azurul corolelor*

Se poate, totuși, ca pe structura intelectuală a unei poezii străine să se creeze valori noi de sugestie, dacă nu identice, totuși, echivalente sau superioare, — în cazul acesta avem însă o creație nouă, și e rar ca un poet capabil de a crea valori originale să-și aservească talentul unui text strein.

l'

<

«/ ,

i

^

XXV

1. Poziția criticei față de orice literatura contemporană : ostilitatea față de noutate. 2. Excepții: artiștii deveniți critici.

1. Din neputința de a ne realiza plăcerea estetică direct, intuitiv, în arta trecutului — mai ales a unui trecut îndepărtat, — de care nu ne putem apropia de cât pe cale de reconstituire istorică, și prin urmare în mod intelectual și incomplet, nu urmează dela sine primatul criticei sincronice, a cărei pozit/e nu e atât de clară, cum s'ar părea. În opusculul său din 1883, *Despre progresul adevărului în judecarea lucrărilor literare*, Maiorescu pune chestiunea și o rezolva, firește, în sensul unei reveniri, al unei ameliorări și deci al unui progres în atitudinea criticei față de multe opere primite la început cu o asprime provenită din contingente pur trecătoare, sau, mai ales, din refuzul legitim al forței de inerție de a se adapta unor forme noi de expresie artistică. Posteritatea, pentru a cita câteva exemple, a revenit, astfel, asupra sentinței spec-

tatorilor dela Hotel de Bourgogne față de Fedra lui Racine (1677), reabilitând-o în dauna *Fedrei* lui Pradon, azi uitată, după cum a revenit asupra severității cu care a fost primit la Berlin în 1790 *Don Jaanul* lui Mozart sau asupra opiniei criticii remarcabil pe atunci Karl Philip Moritz,<sup>1</sup> care privia în 1784 tragedia burgheză a lui Schiller *Kabale und Liebe* ca o rușine a timpurilor noastre. Exemplele se pot înmulți fără a fi imputabile numai intrigei și dușmăniilor personale de înlăturat dela sine ca accidente neimportante, ci și unei atitudini ostile provocată de inhibiția spontană sau organizată a forței de inerție, atitudinea normală a epocelor amenințate în expresia lor estetică față de toate mișcările revoluționare: atitudinea criticei clasice, a lui Nisarr<sup>1</sup>, de pildă, față de fenomenul romantic<sup>1</sup>), atitudinea

1) Pentru a da un exemplu recent cităm câteva rânduri din memoriile apărute abia acum ale academicianului francez Viennet, fabulist și poet „clasic” pe timpul mișcării romantice.

Iată, de pildă, cum judecă ei pe Alfred de Vigny: „Cet auteur, dont *xtne* coterie ridicule a fait la reputation â propos d'un mauvais roman intitulé *Cinq-Mars* et d'un poeme baptisé du nom d'*Eloa* Quand la vogue en sera passée, il ne restera de ce Vigny qu'un fat dont la posterite se moquera”.

Iată cum se exprimă și despre Victor Hugo : „Victor Hugo ne dit rien comme un autre. Il lui passe quelque-fois de grandes pensees; mais il les rend â dessein.

criticei romantice, față de naturalism, atitudinea lui Brunetiere față de naturalism și de simbolism și, la noi, atitudinea criticei sămănătoriste (N. Iorga, S. Mehedinți, Il. Chendi, etc.) față de poezia nouă. Cu o ostilitate identică a fost primit *Carmen* al lui Bizet sau muzica lui Berlioz și Wagner, impresionismul plastic al lui Manet și Monet, pictura lui Van Gogh și Cezanne, și astăzi, sub ochii noștri, toate formele de artă nouă. Fenomenul e legitim nu numai din partea publicului ci și din partea criticei, deoarece, prin însăși formația lui, călit la școala trecutului și cu aderențe încă vii în culturile dispărute, criticul reprezintă o forță reacționară, așa că în artă, principial, progresul nu se poate realiza printr'înșul ci prin artiști.

2. Excepțiile provin, în genere, din formația pur artistică și din integrarea în grupări de artă nouă a unora dintre critici. Poet romantic, Sainte-Beuve, de pildă, participă mai întâi ca producător de artă revoluționară în mișcarea din jurul lui *Le Globe* și a cenaclului romantic pentru

**d'une maniere si ridicule que le rire etouffe l'expression, le fait disparaître..., la posterite francaise sera bien etonnee qu'on ait fait dire tant de pauvrete a notre belle langue et qu'une de nos generations ait pris cela pour un chef-d'oeuvre".**

a renunța la producția literară, cu părere de rău, cu rezerve și cu reveniri continui, să devină apoi în chip natural teoreticianul mișcării. Cum aderența la romantism își găsește mai târziu o limită în vârstă, în rivalități personale, propagandistul entuziasmat din tinerețe ajunge, tot atât de firesc, la maturitate, criticul ponderat, nu fără retractări judicioase sau perfide, al foștilor prieteni, al lui Victor Hugo, Alfred de Vigny sau Alfred de Musset... Cazul e prezent și în literatura română.. Primit cu ostilitate violentă de unii și cu indiferență de cei mai mulți, simbolismul nu și-a găsit expresia critică decât în înșiși creatorii lui. Critică de Maître Jacques: spânzurându-și lira în cui sau rezervând-o pentru rari ocazii, dintr'o inițiativă imputabilă mai mult funcției lor poetice decât critice, d-nii O. Densusianu, F. Aderca sau N. Davidescu s'au transformat în teoreticienii propriei lor estetice. Critica are nevoie de astfel de brusce irupțiuni în sânul ei, de deschideri de ferestre și de uși, prin care aerul viu să aducă sbuciumul căutării de sine în forme noi sau cel puțin să creeze acea atmosferă de înțelegere sau numai de combativitate necesară ori căruia progres<sup>1)</sup>.

1) Problema este pusă și discutată în *Evoluția criticei literare*, în capitolul *Critica simbolistă*, p. 243—272, privitor la cei trei critici simbolști, d-nii O. Densusianu, N.



Davidescu și F. Aderca. Iată pentru ce revendicările unor poeți simbolști de a fi susținut și pe cale critică simbolismul sau modernismul înaintea altor critici nu au obiect; e dela sine înțeles, că, deveniți critici, acești poeți și-au apărât propria lor artă. Criticii adevărați, după cum am mai spus, nu-și revendică rolul de inițiativă; ei organizează numai teoretic mersul evolutiv al conceptului estetic.

## XXVI

**1. Poziția crilice fața de orice literatură contemporană: receptivitatea complice. T. Maiorescu și Teodor Șerbănescu 2. T. Maiorescu și M. Eminescu.**

1. Punându-ne pe terenul inhibiției critice față de formele noi estetice, diformăție profesională a atitudinii sincronice, nu punem însă problema în totalitatea ei, ci o considerăm numai sub unul din aspecte, întrucât, puțin receptivă față de noutate, critica devine, dimpotrivă, categorică în cadrele propriiei sale sensibilități. În studiul său din 1872 „*Direcția nouă în poezia și proza română*” Maiorescu, de pildă, se exprimă astfel despre Teodor Șerbănescu; „Între cele mai plăcute produceri ale literaturii române sunt și vor rămânea poeziile d-lui Șerbănescu. Dela cele dintâi încercări ale d-lui Bolintineanu, care se deosebiau prin aceeași însușire, nu cunoaștem poezii, a căror limbă să fi produs auzului aceiaș plăcere, ca poeziile citatului autor... La noi unde în toate ramurile literare stilul caută încă să se formeze și este încă foarte crud, farmecul limbii

într'o poezie rămâne un merit adevărat și primitiv". Ca exemplificare, citează apoi două poezii, din care reproducem una :

*Un nor vine să-mi ascundă  
A vieții mele stea...  
Vântul tremură în frunză  
Ș'amoru 'n inima mea!*

*Negrul nor iată pășeste  
Cătr'a vieții mele stea.  
Vântu 'n frunză greu mugește  
Ș'amoru 'n inima mea.*

*Norul dușman crește, crește  
Ș'acopere draga 'mi stea  
Frunza 'n vânt se risipește  
Moare 'n dor inima mea.*

Citând apoi versuri de Matilda Cugler de felul acestora:

*El a venit spre mine  
Și mina mi-a luat,  
Și 'n ochii lui atuncea  
Adânc am căutat.*

*Dar ce-am văzut în dâșii,  
Ah! nimeni n'a aflu,  
Căci tout'a mea durere  
Și dorul meu era.*

Maioreescu adaugă: „Ceiace va fi atras pe cititorii acestor poezii lirice, este eleganța limbajului lor și, poate, sinceritatea simțirii. Un merit

deosebit este precizia, cu care sunt compuse și care le ferește de lungile repetiții ale aceleiași idei ce, de altminteri, se întâlnesc în atâtea poezii ale literaturii noastre". Judicate cu simțul actual al esteticului, astfel de aprecieri discumpănesc cu atât mai mult cu cât Maioreescu nu vorbește în numele relativismului estetic ci al frumosului în sine. Evidența devine și mai mare, când în acelaș studiu el găsește pastelurile lui Alecsandri „însuflețite de o simțire așa de curată și de puternică a naturii, scrise într'o limbă așa de frumoasă, încât au devenit fără comparare cea mai mare podoabă a poeziei lui Alecsandri, podoabă a literaturii române în deobște" — și citează ca modele versuri\* de felul acestora:

*...Ah! iată primăvara cu sânu-i de verdeață !  
In lume-i veselie, amor, sperare, viață.  
Și cerul și pământul preschimbă sărutări  
Prin raze aurite și vesele cântări.*

sau din Rodica:

*..Până la toamnă s' ajungi mireasă!  
Calea să-ti fie plină de flori,  
Și casa casă și masa masă  
Și sânul leagăn de pruncușori.*

2. In aceeași pagină plină de o atât de complectă adeziune față de aceste poezii, în care totul ne ofensează simțul estetic prin banalitate,

Maioreescu se arată rezervat cu Eminescu, autor, totuși, în acel moment, al *Epigonilor*, al poeziilor *Venera și Madona și Mortuaest*. „Cu totul deosebit în felul său, om al timpului modern, deocamdată blazat în cuget, iubitor de antiteze, cam exagerat, reflexiv mai peste marginile iertate, până acum așa de puțin format, încât ne vine greu să-l cităm îndată după Alecsandri dar, în fine, poet, poet în toată puterea cuvântului este d. Mihail Eminescu”, — și urmează apoi o analiză destul de severă a celor trei poezii, în care criticul nu uită să consemneze și faptul că se găsesc „uneori în ele, gânduri și expresii prea obișnuite”. Cu alte cuvinte poetul care dela primul său vers:

*Ideal pierdut în noaptea unei lumi ce nu mai este*

și dela primele lui imagini:

*„Braf molatic ca gândirea unui împărat poet*

spărgea printr'un act revoluționar porțile de fier ale expresiei poetice române era criticat pentru „gândiri și expresii prea obișnuite”, pe când Alecsandri cu:

*Al primăverii dulce iubit prevestitor*

*Prin raze aurite și vesele cântări.*

*Ah! iată primăvara cu sânu-i de verdeață.*

*Pe ai săi umeri albi, roiunșori.*

*Și sânul leagăn de pruncușori..*

*...In lume-i veselie, amor, sperare, viață*

*...Juna Rodică voiasă trece*

*Pe lângă junii semănători*

banalități compacte, definitive, e admirat fără rezerve. Nu făgăduim prestigiul personal al lui Alecsandri, poet matur și recunoscut, și lipsa de orice prestigiu a lui Eminescu, dar, în afară de acest element personal, constatăm prezența neîndoioasă a unui moment de trecere, ce se poate, astfel, examina în conștiința celui mai de seamă critic al epocii sale. Ori care i-ar fi fost cultura artistică, formula estetică a lui Maioreescu în 1872 este cea a lui Vasile Alecsandri: de aci și adeziunea sa categorică la *Pasteluri*) și indulgența cu versurile citate din Matilda Cugler și Teodor Șerbănescu. În fața fenomenului Eminescu, prin care avea să se săvârșească o mutație atât de categorică de valori, în contradicție cu alții și mai puțin receptivi, deși având intuiția talentului, aderențele trecutului îl fac, totuși, pe Maioreescu să ridice numeroase rezerve: „blazat în cuget”

1) În articolul din 1886 *Poeți și critici*, luând apărarea lui Vasile Alecsandri, Maioreescu pune meritul lui Alecsandri în *totalitatea* acțiunii sale literare”, — ceeace e neîndoios; prudența, determinată de mutația de valori, l'a făcut, probabil, să nu-l mai pună pe terenul pur estetic.

I,

1

antiteze cam exagerate" „strania sa poezie etc." — rezistență ultimă față de o revoluție biruitoare. Că mutația de valori precipitată apoi în întreaga literatură română și în gustul publicului s'a săvârșit și în estetica lui Maiorescu, nu mai e nici o îndoială: în felul cum s'a exprimat el mai târziu despre Eminescu distingem, nu numai linia evolutivă a artei poetului ci și cea a propriului său gust rupt, în sfârșit, din aderențele formulei estetice a tinereții sale.

i

XXVII

|

**Mutația valorilor estetice înglobează și critică.**

i

I

!

!

l

Adeziunea lui Maiorescu la literatura lui Teodor Șerbănescu, Matiida Cugler-Poni și chiar Vasile Alecsandri ne arată, așadar, celălalt aspect al poziției critice față de literatura timpului: pe când cu formele noi critica sincronică ia o poziție negativă sau numai prudentă, cu propria sa formulă estetică ea devine complice. Dacă exemplele de lipsă de receptivitate față de opere de mare valoare se pot cita și servesc chiar la mângâierea multor decepții, exemplele de complicitate estetică nu se mai pot cita, întrucât se confundă cu însăși istoria literară. Odată recunoscută prin înfrângerea rezistențelor firești, orice formulă devine un adevăr intrat în domeniul ; public și peremptoriu. De s'ar aduna tot ce s'a scris despre opere de mare succes într'un moment dat, deși uitate astăzi, s'ar constitui un tezaur de înțelepciune și de rezervă pentru toți criticii actuali și viitori. Timpul nu iartă; prin propria lui acțiune sau uneori ajutat și de critică, el

mistue imense cantități de hârtie tipărită, romane, pe care au plâns atâtea ochi, poezii care au legănat atâtea generații, într'un cuvânt, o literatură ce s'a bucurat de desăvârșita adevărată estetică a epocii ei. Mistue sau selectează prin procedeul instinctiv al unei simplificări, care a redus opera lui Corneille, sub forma lecturii, la 8 piese, iar sub forma reprezentării la două, C/d și *Polyeucte*, singurele ce se vor perpetua, probabil, încă vreo câteva sute de ani și nu este exclus ca, prin aceeași lege a simplificării, întreaga mare personalitate a lui Goethe, să se rezume cu timpul la *Werther* și partea I a lui *Faust*, - cele două opere reprezentative pentru tinereta și maturitatea scriitorului; din cele 170 de volume ale abatelui Prevost nu se mai citește astăzi decât *Manon Lescaut*; din întregul veac al XVIII, de altfel, nu mai circulă decât trei romane: *Manon Lescaut*, *Gil Blas* și *Paul et Virginie*; după cum din romanele veacului al XVII nu se citește decât *La Princesse de Cleves*. Sub ochii noștri vedem cum marii poeți ai generațiilor precedente, Lamartine, Alfred de Musset, Leconte de Lisle etc. se reduc la câteva bucăți de antologie, și cum alții, Richepin, Francois Coppee etc. dispar cu totul; vedem cum dramaturgi de celebritate mondială (Capus, Bataille etc.) intră în neant, odată cu perimarea formulei lor dramatice, ceea ce ne dă tragica intuiție a operei de distru-

gere a timpului, în care acțiunea criticei sincronice e inexistentă sau de mică importanță, fără să putem totuși scoate dintr'o astfel de constatare și concluzia nevalabilității ei. Critica participă din ambianța estetică a artei; lipsa ei firească de inițiativă și caracterul reacționar o fac să fie împlântată în inima epocii, a cărei conștiință estetică devine, întrucât, ceea ce artiștii crează instinctiv, constituindu-i fără să vrea stilul, este luminat și organizat de dânsa înăuntrul formulelor estetice, prin eliminări necesare și mai ales prin valorificări pe o însemnată scară de nuanțe, — operație plină de dificultăți dar și de interes literar. Că în ea nu zace sâmburele eternității, e însăși problema relativității ce mijeste îndărătul tuturor creațiilor spirituale ale omului; ca și arta și solidară cu dânsa, critica poartă în în ea toate stigmatele caducității. Căci, ce altceva înseamnă hecatomba operelor mistuite nu numai în decursul veacurilor ci în simpla trecere a generațiilor, decât semnul prefacerii pus pe tot ce e omenesc — *mutația valorilor estetice*?.. Vii, actuale, pline de sevă și de vibrație cât timp răspund sensibilității timpului, palide umbre eliziene, de îndată ce viața li s'a scurs din vinele golite, operele literare se mistue în uitare sau, de sunt reprezentative, se încadrează în columnariile istoriei literare. Acțiunea timpului se traduce prin dislocarea straturilor conștiinței estetice»

dislocare bruscă uneori de apariția revoluționară a unui mare scriitor, cele mai adese însă lentă, prin alunecări insesizabile aproape. Într-o temperatură nouă estetică alte valori se afirmă, luminate de flacăra altei critice, — într-o cursă de flăcări spre țelurile necunoscute ale întregii individualități... Timpul, după cum a arătat și Taine, mistuie !  
**I** complect sau alege ce e mai reprezentativ : din zece dramaturgi, Webster, Ford, Marlowe, Ben Jonson, Flechter, Beaumont, Massingeretc.— creatori de tipuri violente și ucigașe, ce se exprimă într-o stilistică dezordonată, amestec de patos retoric și de simț poetic, el n'a redat posterității, în toată splendoarea crescută de miragii și sugestii, decât pe Shakespeare; din zeci de pictori procedând dintr-o estetică similară, Crayer, Adam Van Noot, Rombouts, Van Roose, Van Thulden, Jean Van Oost etc, — el n'a fixat în conștiința noastră decât pe Rubens, ca reprezentant al picturii vieții sanguine și animalice, al carnației opulente; el alege, așadar, valorile reprezentative ale marelor epoci, ale marelor forme de sensibilitate artistică, de care nu ne putem apropia apoi decât pe calea unui proces intelectual, prin încadrare în timp și prin studiul aderențelor multiple cu tot ce constituie stilul lui. Din aceeași economie instinctivă, el nu operează numai în pânze largi de vreme, ci și în interiorul operei marilor scriitori, fixându-le fizionomia sub forma cea mai

caracteristică, pentru ca, astfel, de pe lespede pe lespede, să se stabilească linia evoluției formelor estetice și a mutației valorilor. El nu scufundă numai în uitare, ci, din anumite necesități, scoate și la lumină : după două veacuri de tăcere, Ronsard e redat vieții de Sainte-Beuve, iar *La chanson de Roland* se acopere de glorie după o uitare de opt secole; prima rezurecție, motivată din nevoia sensibilității romantice de a-și găsi consonanțe în trecut și stabili deci strămoși, iar a doua, din necesitatea fiecărui popor de a-și pune la originile îndepărtate blocuri monolitice ca semne de demarcație și de descălicare în viața spirituală a omenirii...

## XXVIII

### 1. Critica sincronică. 2. Paralelă între critica sincronică și critică istorică.

1. Poziția criticei sincronice este, în rezumat, la intersecția a două tendinți contrare, de reacțiune față de formele noi și de adeziune complice cu sensibilitatea epocii, izvor de nedreptăți și de indulgențe vinovate deși legitime, întrucât evadarea din timp e anevoioasă dacă nu imposibilă. În afară însă de aceste polarizări firești ale spiritului critic, mai sunt alte imponderabile ce-l pot devia și deforma. Înlăturând ecuațiile sociale ale criticului, efective și ele, dar greu de precizat, ca tot ce e strict individual, putem semna la primejdia psihologiei de grup literar, primejdie reală mai ales în faza actuală a literaturii noastre. „Grupurile” există, de altfel, în toate literaturile, având însă de obicei caracterul novator și revoluționar; infime minorități de tineri se strâng în jurul unui program estetic, mai mult sau pe mai puțin sincer dar bine precizat, prea categoric chiar, în numele

căruia iau o atitudine de frondă față de trecut sau față de contemporani; toate mișcările literare din Franța au început astfel, cu proclamații incendiare și cu excese verbale; nu e de mirat, prin urmare, să vedem metoda întrebuințată astăzi și în foile noastre revoluționare. Nu despre aceste „trupe de asalt”, intrate pretutindeni în mecanismul progresului artistic, e vorba, ci de forma sindicatelor literare de caracter autohton, constând din grupări strânse în jurul revistelor sau al „cenacolelor”, în genere cu un program literar, care nu formează însă și adevăratul element de coeziune, configurate fiind mai mult de afinități electivă și interese literare, după pilda grupurilor politice, cu principii programatice dar, în realitate, cu singura dorință a puterii. Cum nu e în cadrul volumului de față de a trage harta literaturii române după distribuirea grupurilor în insule și continente, nu vom insista nici asupra cercurilor formate în jurul revistelor sau cenacolelor, nici asupra atitudinii personale a fiecăruia din criticii noștri. Se pot însemna, totuși, câteva considerații generale: produs al temperaturii morale a locului, acțiunea spiritului cenacular e divers apreciabilă. La unii - se manifestă sub formă de acaparare de situații, premii, comisii, ascensiuni sociale sau academice, adică pe un fundament material și fiecare a înțeles că ne referim la asociația ieșană a ex-

plătării premiilor naționale și altor beneficii morale și materiale ale literaturii, asociație bazată mai mult pe interese decât pe ideologie (căci poporanismul a murit de mult), și urmându-și scopurile nu numai printr'o acțiune pozitivă de afirmație legitimă, ci printr'o acțiune negativă de subminare sistematică a altora, locvace sau tacită după împrejurări și oameni'). Asociație, în fond, de esență politică, ea a naufragiat numai în literatură, de oarece politica pură i-ar fi oferit mai multe beneficii. Și celelalte grupări „dezinteresate” își au primejdiile lor: dintr'un temperament euforic și din strania concepție a unei critice active care colaborează cu scriitorii, d. M. Dragomirescu împarte genialități întregi sau numai în porțiuni pe măsura acestei curioase colaborații. Inofensiv și poate chiar stimulant, din nefericire, procedeul e însoțit și de pretenția legiferării, ierarhizării și eliminării a tuturor scriitorilor ce nu intră în disciplina „criticii active”. În colo, cu orice deviații regretabile, devreme ce se încadrează într'o formulă sau sentință estetică, critica „cenaculară”, e și legitimă și pozitivă: legitimă, întrucât pornește dintr'o sensibilitate identică, și pozitivă, din faptul că prin intrarea în laboratorul creației e mai bine înarmată pentru a înțelege, interpreta și, la urmă, comunica și altora.

1) Vezi *Apendicele* cu exemplul cel mai recent.

Exagerațiile eventuale sau sigure, naturale oricărei afirmații, se nivelează repede prin acțiunea timpului.

2. Încheind aproximativ graficul primejdiilor și deviațiilor criticii sincronice, în vederea concluziilor necesare, îl putem pune alături de graficul criticii raportate la operele trecutului. Expresii ale unei civilizații, ale unei temperaturi morale, după cum spunea Taine, operele de artă ale trecutului nu pot fi înțelese decât prin raportare la epoca lor de producție, adică printr'o operație pur intelectuală; odată cu scurgerea vremii, elementul inefabil, partea intimă a operei de artă, ce se adresează sensibilității, elementul de sugestie a limbii, fondul sufletesc, mistic, se anulează aproape cu desăvârșire, floare cu parfumul împrăștiat, căreia nu-i rămâne cititorului modern decât să-i studieze elementele componente, fără a-i mai putea reconstitui mirosul. Încolo, peste această mare lacună ce-i înstrăinează esența artei, criticul pășește în trecut, dacă nu cu certitudini, cel puțin cu probabilități mai mari: pasul îi calcă în pasul altora și se înserează, astfel, în lungul șir de eforturi comune pentru înlăturarea erorii și stabilirea adevărului, eliminând totodată și originalitatea și conștiința unei acțiuni independente și creatoare de valori. În

»«.



critica sincronică primejdia stă, după cum am văzut, pe deoparte, în Neputința de a percepe procesul de mutație a valorilor estetice înfăptuit chiar sub ochii ei și față de care ia o atitudine de reacțiune, iar, pe de alta, în adeziunea complice la formula estetică a epocii, ieșită dintr'o sensibilitate identică, la care se mai adaugă' deviația judecății estetice prin elementele strict personale ce se amestecă în jocul raporturilor sociale," deformațiile imputabile psihologiei de grup literar, — fără a mai vorbi de incertitudinea drumurilor nebătute încă, a materiei vii, în curs de prefacere, în care actorul nu mai poate fi spectator dezinteresat și obiectiv.'Mai încărcată de nesiguranțe și de riscuri, critica sincronică e, totuși, preferabilă criticei istorice, care, cu mai mari certitudini, e expusă, totuși, la mai multă ipocrizie, întrucât, operând în teren mort, nu are posibilitatea percepției imediate ci se lovește de stratul gros de prestigii și de admirație convențională. După o definiție curentă, operele clasice sunt admirate de toți și necitite de nimeni: necitite, pentru că, oricât li s'ar întreține cultul, nu răspund, cu adevărat, sensibilității contemporane; admirate, pentru că în tocmai ca un mort într'un mausoleu dorm sub acoperișul de coroane depuse de o ardoare seculară, milenară chiar, greu de revizuit în esența ei, și imposibil de înlăturat într'o cultură organizată. În schimb, critica sin-

cronică operează în materie vie, în care, dacă erorile sunt posibile, sigure aproape, dar revizuibile de posteritate, există și o sinceritate estetică neîndoiasă: critica vorbește în numele unei sensibilități vii, reale și nu prin raportări la culturi dispărute, la conjecturale temperaturi morale și, mai ales, nu sub suggestia prestigiului timpului și a intangibilității valorilor constituite: ea își crează, astfel, singură, valorile avantaju atât de mare încât precumpănește toate erorile posibile. A crea! a lua materia în formă încă, curgătoare, și a o organiza, a o distribui în categoriile judecății estetice, a opera, deci, în inedit, pe riscul propriei inițiative, — nu există o menire mai nobilă și o satisfacție mai mare !

Iată pentru ce, alături de considerațiile dezvoltate și aiure asupra fatalei lipse de originalitate a criticei închinată literaturilor dispărute, ce m-au împiedecat de a face din clasicism un obiect de studiu critic, în această satisfacție de a lucra în materie inedită, de a fixa valori noi în sânul celei mai mari incertitudini, am găsit îndemnul de a-mi consacra activitatea literaturii contemporane.

Pentru a o duce la bun sfârșit, critica,

în afară de faptul că reprezintă o tehnică, despre care am amintit, mai trebuie să reprezinte și o autoritate, despre care rămâne să ne rostim prin câteva considerații de ordin general.

j  
}

## V

## XXIX

### Problema autorității în critică.

În prima pagină a unei reviste ortodoxe se putea citi nu de mult studiul unui „eseist” de talent asupra problemei autorității în critică, în adevăr, neliniștitoare: un creator artistic nu are nevoie de autoritate, ci scrie fără nici un fel de obligații etice; nimeni n’ar putea arunca, de pildă, asupra operei lui Rimbaud reflexul vieții lui morale. Nu tot așa în critică; peste tehnică, peste judecățile ei plutește influența invizibilă a unei autorități ce depășește cuvintele și argumentele. Era, prin urmare, legitim ca tânărul critic să se întrebe cu îngrijorare în ce constă această forță invizibilă și prin ce mijloace se poate obține. Constă ea în talentul de expresie, în talentul literar, deci, al criticului? Nu. Cu tot marele lor talent, Barbey d’Aurevilly sau d. T. Arghezi (exemplele nu erau în articolul amintit — care, de altfel, nici nu ne-e la îndemână) n’au nici o

autoritate critică; talentul poate lustrui dar, cu siguranță, nu dă autoritate. Constă oare în capacitatea evidentă de a percepe esteticul? Nu, deoarece întâlnim atâți diletanți cu o reală sensibilitate estetică, dar fără nici o autoritate. Constă oare în cultură, în informație, în erudiție și, prin urmare, în puțința raportării la experiența trecutului sau a asocierii elementelor de comparație luate din diferite literaturi sau din mai multe categorii de cunoștințe anexe? — Nu, deoarece mulți critici informați sau erudiți sunt lipsiți de autoritate. Tânărul critic nu putea, conchide; nedumerit, chinuit aproape, merse spre fereastra deschisă, prin care se revărsa nemărginirea lumilor astrale; în fața lor el se simți invadat de conștiința dependenței umanului de divin, a nimicniciei omenității și de extazul mistic al contopirii în divin; și, lucru neașteptat, brusc, i se păru că găsește explicarea problemei desbătute, principiul autorității critice, în posibilitatea unei astfel de ascensiuni spirituale. Tânărul critic se înșeală: a avea viziuni mistice, a vedea îngeri în pagina primă a unei reviste ortodoxe e mijlocul cel mai sigur de a speria autoritatea. Fenomenul invaziei acestor oaspeți divini în literatura română e, de altfel, destul de contagios, deoarece de vre'o trei-patru ani toți tinerii aspiranți poetici la paginile *Gândirii* au apariții celeste. Poeții sunt însă liberi de a vedea ce vor și ce pot, fără să-i întrebe cineva de reali-

I  
r

i  
j

o\*

T  
I  
l

,i

tatea viziunii lor; criticii, nu, întrucât, pelângă talent, sensibilitate estetică, informație, erudiție, și alte imponderabile, elementul esențial al autorității e de natură pur morală: iată la ce concluzie trebuia să ajungă tânărul critic, în loc de a se topi mistic în divinitate.

Când spunem „moral”, nu înseamnă negreșit, că ne raportăm la principiile decalogului, ci numai la caracter. Din relativitatea criteriilor estetice, rezultă tocmai nevoia autorității, adică a garanției morale de seriozitate, de conștiință profesională, de sinceritate absolută, ireproșabilă. Oricum ar fi talentul cu care s'ar amesteca, în absența unor principii de o natură universală și științifică, critica poate lesne devia din instrumentul unei ascensiuni spirituale în cel al unei ascensiuni sociale, de parvenire, de compromisuri divers interesate. Frâna acestei devieri prejudiciabile stă numai în caracter, care, fără să excludă eroarea, anulează reaua credință și poza; în critică, caracterul reprezintă unitatea de reacțiune estetică împotriva elementelor externe ce s'ar interpune între obiect și subiect. Instinctiv, cititorul o simte și nu-și acordă încrederea decât judecății inflexibile, de orice natură ar fi ea, dar egală cu sine, în orice caz, fără alterări esențiale. Lucru anevoios, de vreme ce, neputându-se încă izola și steriliza viața, omenescul se infiltrează involuntar și în jocul evaluărilor estetice; dar e o măsură în

toate și, fără discriminări minuțioase, publicul simte deadreptul dacă critica este o funcție a carierei, a ascensiunii sociale, a „combinațiilor” ori expresia sinceră și independentă fie a unui imperativ estetic, fie numai a unei conștiințe ce vrea să se lămurească pe sine. Autoritatea nu merge, astfel, nici spre talent, nici spre cultură, ci numai spre această simplă dar rară prezență a caracterului, căruia celelalte însușiri nu-i pot decât spori prestigiul. Cum ar fi nefolositor să mai insistăm și asupra lor, ne promitem numai să subliniem încă una din ele, imponderabilă, în analiza căreia sperăm să punem o experiență certă.

-|'V

'  
\*\*

f

XXX

**1. „Dogmatismul” necesar. 2. Adaos la „evoluția criticei literare”.**

1. Pentru a-și spori autoritatea, în complexul căreia intră și factori psihologici, critica trebuie să aibă un caracter oare cum dogmatic. Nu e vorba de a judeca valoarea în sine, absolută, a dogmatismului și a impresionismului, ci de a o raporta numai la capacitatea de a produce fluidul autorității și de a-i fixa, deci, valoarea psihologică. O afirmăm cu atât mai Categorie, cu cât ni se recunoaște, de obicei, practica impresionismului critic. Dogmatismul nu înseamnă însă posedarea certitudinii estetice absolute, întru cât posedarea ei ar anula dela sine orice discuție și posibilitatea criticei impresioniste. După o lungă experiență, distingem în dogmatism un element de fond, directiv, și un element de expresie. Prin elementul de fond, înțelegem raportarea în aprecierile estetice la un punct fix, normativ, inflexibil, ori care ar fi el.

Nu ne referim, firește, la concepția metafizică a unui frumos în sine, de oarece, atât de imperativă în analiza *Anului 1840, a Toporului și pădurea* sau a lui *Booz endormi*, știința literaturii naufragiază de îndată ce acostează la reciful roz al *Somnoroaselor păsărele*; ne referim la cealaltă critică, a lui Maiorescu, de pildă, care, își scoate înalta sa autoritate, în primul rând, din valoarea morală a omului, din unitatea de caracter nedesmințită timp de peste o jumătate de veac, până a părea incapabilă de evoluție, din

\* olimpianism, și apoi, în materie pur estetică, dintr'un idealism și dintr'o impersonalizare a emoției estetice, împrumutate de aiurea, dar asimilate și practicate în cea mai consistentă carieră critică ce am avut; marea cultură și înaltul rol social jucat în evoluția țării noastre nu puteau de cât spori această autoritate ridicată aproape la dictatură timp de vreo patruzeci de ani. Mai mică și cu o rază de difuziune mai restrânsă, autoritatea lui C. Dobrogeanu-Gherea a fost, totuși, incontestabilă; fără sprijinul talentului, al culturii și chiar al percepției estetice, ea a purces dela o aprigă convingere în caracterul social, umanitar și democratic al artei, împinsă până la fanatism, în lumina căreia au fost judecate toate operele de artă fără considerații de oportunism. Mai recent, pe lângă atâtea prestigii și talente, autoritatea d-lui N. Iorga a venit și ea din cri-

teriu național și etic al criticei sale. Repetăm încă odată că nu punem în discuție valabilitatea acestor criterii; mai mult de cât atât, nu ne referim nici la certitudinea, pe care ne-o oferă în chip natural astfel de norme etice și sociale, ci nu ținem seamă decât faptul că existența lor, ori care ar fi, cheazășuesc cititorului prezența unui judecător incoruptibil. Autoritatea lui Boileau venia din Aristot și din poziția lui fermă față de clasicismul grec formulat în principii; autoritatea lui Brunetiere din raportarea întregii literaturi la idealul clasicismului francez din veacul XVII; alți critici au luat ca punct fix de orientare veacul al XVIII; Pierre Lasserre anti-romantismul și așa mai departe. Fixarea unui punct de orientare nu atrage după sine mai multă comprehensiune, ci, dimpotrivă, înseamnă ; o limitare de orizonuri și un izvor de nedreptăți. -, Sub raportul însă psihologic ca generator de autoritate — și critica, înainte de toate, e autoritate — prezintă o superioritate incontestabilă asupra impresionismului. Publicul reclamă certitudinea sau cel puțin impresia ei; când simte la un critic o reacțiune identică în fața unei serii de opere legate printr'o notă comună, el se încrede și acordă autoritatea și, fără a fi în stare să distingă calitatea estetică a judecăților, rămâne în planul moral care impune. Aceasta e valoarea psihologică a dogmatismului, de ori-

i

i

i'

"f

&gt;

• i ,

ce natură ar fi, de cele mai multe ori în nici o legătură cu estetica. În afară însă de raportare la un principiu fix, dogmatismul, mai ales când se desvoltă în cadre pur estetice și nu etice, e adese o chestiune de formă, de expresie. Nimeni nu posedă certitudinea estetică, dar mulți pretind a o practica infailibil; deși se poticnește la *Somnoroase păsărele*, d. Dragomirescu, de pildă, determină cu prezumție și precizie porțiunile de genialitate ale scriitorilor, după gradul de colaborație sau de aderență la Institutul său. În aceste cazuri, dogmatismul nu e chiar un dogmatism de fond ci de formă, bazat pe fermitate de expresie, de ton, fără referințe și fără replică, pe o afirmație categorică în numele unui frumos absolut dar absent, care câștigă și impune, căci nimic nu impune ca tonul categoric: prin prestigiul uniformei, dar și prin fermitatea tonului-cu care a cerut ceeace nu i se cuvenia, căpitanul din Koepenik a golit odinioară casieria unui municipiu german.

2. În această ordine de considerații asupra criticei, în genere, nu credem fără interes de a reveni cu câteva însemnări asupra situației criticei române, la data publicării volumului de față. Din faptul că din 1926, când a apărut *Evoluția criticei literare*, și până astăzi s'au ivit

J

l

|

;

:

|

i

J

j

câteva elemente noi, apreciable, într'o disciplină cu ușile, ce-i dreptul, deschise tuturor, dar în care se afirmă rar adevărate vocațiuni, ne simțim obligați la un supliment de informație.

Vom menționa, așadar, în primul rând, apariția în publicistică a d-lui G. Călinescu: talent literar remarcabil, făcut din fantezie și grație, poezie și nuanțare, cu mijloace de caracterizare și portretistică, cu putere, totuși, și de abstracție și de dialectică în plan pur ideologic, cu lectură suficientă, cu raportări mai ales la literatura italiană, — dar, suflet neliniștit de obsesii nesănătoase, care par, totuși, a se potoli, spirit combinativ și tenebros, văzând îngeri în seninul zilei și râvnind lăudabil la „autoritate”, deși face totul ca să o sperie.

Despre debutul d-lui Șerban Cioculescu de acum vreo șase ani în *Facla* nu se poate spune că ar fi fost fericit; spirit polemic și contradictoriu prin însăși structura lui, el nu avea îndreptățirea autorității vârstei și, deci, a experienței, și nici cea a talentului... Din fericire, d. Cioculescu s'a recules sau e în proces de reculegere; spiritul polemic i-a rămas, firește, dar, depășind sfera contradicției în sine, cel puțin acum caută să afirme, deocamdată teoretic, și necesitatea obiec-

; tivităţii. Deşi nu s'ar putea susţine că şi-a eliminat toate toxinele ce-l înăbuşe, pasiunile extraliterare ce-l agită şi-l deviază în atitudini absurde, e neîndoios, totuşi, că tânărul critic se îndreaptă spre obiectivitate şi spre conştiinţă profesională.

1 Pasionat cititor, mobil, bătaios, dealtfel fără mijloace mari de expresie, personalitatea lui embrionară pare a se fixa dintr'o atitudine ferm intelectualistă, congeneră celei a lui Paul Souday, care-l împiedică de a vedea îngeri în seninul zilei, dintr'o pasiune literară incontestabilă, într'un cuvânt, din alegerea unui punct stabil de orientare, dinaintea căruia se deschide drumul autorităţii...

Pe lângă aceşti doi critici pe cale de a intra în conştiinţa publică, vom aminti, ca indicaţie de viitor, un alt tânăr, un copil aproape, d. Mihail Sebastian, obiect de bucurie şi de dezolare, căci e o dezolare să vezi un copil atât de îmbătrânit, vorbind în ton peremptoriu despre lucrurile cele mai abstracte, plutind deasupra contemporanilor, subliniindu-şi lauda sau critica în formule fără viaţă, evadând din cazul concret pentru a nu argumenta decât în absolut, — şi totul cu atât mai ciudat cu cât nu pare o poză a tinereţii dornice de a se impune prin autoritatea ce-i lipseşte, ci o funcţie a unui spirit anume construit. La o astfel de prematuritate se

j  
j  
T

"J

4

J

adaugă totuşi o reală pasiune literară înclinată spre lucruri serioase, putere dialectică, în genere în vid, abstracţie stilistică. Odată cu vârsta, tânărul d. Sebastian se va scoborî, desigur, pe pământ şi va consimţi să-şi lumineze generaţia estetică prin comentariul său umanizat şi îngăduitor.

^

# XXXI.

## 1. Mutația valorilor în cadrul literaturii române: Vasile Alecsandri.

Aceste generalități asupra mutației valorilor estetice nu s'ar încadra în sânul unei *Istории a literaturii române contemporane*, de nu s'ar raporta prin oarecari aplicații la însuși obiectul ei de studiu, adică la literatura noastră contemporană. Limitate astfel, câmpul de investigație se îngustează și el fără a ne refuza, totuși, exemple decizive; deși în mod normal o sută de ani n'ar trebui să ofere prea multe posibilități pentru jocul mutației valorilor, fenomenul e nu numai vizibil dar chiar isbitor. Explicația lui stă în faptul că, pe când în culturile de formație evolutivă dislocările de sensibilitate se fac încet, în civilizațiile de formație revoluționară, cum e a noastră, dislocările se fac brusc în toate domeniile; printr'o violentă sincronizare cu formele de artă ale apusului, pentru a ne pune, dintr'odată, pe picior de egalitate, fazele intermediare, lente, organice au fost suprimate. În afară de aceasta,

întrucât literatura se realizează în material verbal și limba noastră n'a luat încă o formă definitivă, mutațiile devin și mai sensibile dela o generație la alta. Nu tot așa e, de pildă, la popoarele cu o expresie stabilizată de sute de ani; în timp ce limba franceză de azi, de pildă, și-a păstrat fizionomia avută pe vremea lui Racine, dela scrisul lui Eliade Rădulescu până la cel al nostru deosebirea e incomparabil mai mare.

Revenind la domeniul nostru de experimentare, e o distincție de făcut între proză și poezie: tocmai prin caracterul ei de obiectivitate și de supunere la unele reguli mai stabile, proza sau mai precis poezia epică prezintă elemente evidente de progres fără să prezinte și mutații violente. *Alexandru Lăpușneanu* al lui Negruzzi, de pildă, nu fixează numai o dată istorică în formația prozei noastre literare, ci și o valoare pozitivă, de limbă, de caracterizare psihologică și de construcție epică, valorificându-se, așa dar, prin sine și nu prin raportare la momentul istoric al producerii sale. Nu același lucru se poate spune și despre poezie: subiectivă, deci strict individuală, tradusă într'un material încărcat nu numai de un sens noțional ci și de infinite sugestii, poezia, la toate popoarele de altfel, este expusă la variații mult mai numeroase și mai brusce, la mode, la curente, la felul de expresie metaforică, de



combinații ritmice, la o căutare mai stăruitoare de originalitate; pentru a-și legitima existența literară, fiecare poet e aproape obligat de a aduce o manieră nouă în expresie, imagini inedite, care, după scurt timp, se banalizează, ritmuri, o muzicalitate nouă,—proces de căutare a originalității și mai acut într-o limbă reformată încă, plină de mari posibilități de primenire dar și de tot atât de mari riscuri, încare expresia poetică de azi nu mai e cea de mâne. Iată cum se face că, de privim cu obiectivitate și numai din punctul de vedere al expresiei poetice, putem afirma, fără pesimism sau modernism exagerat, că poezia română de dinainte de Eminescu nu există ca valoare actuală ci numai ca valoare istorică, raportată la momentul ei de producere... Exemplele poetice din Teodor Șerbănescu sau din Matilda Cugler-Poni, citate de Maiorescu cu aprecieri favorabile, ne-au arătat pregnant procesul de mutație a expresiei poetice; între aceste poezii și poeziile ce se scriu astăzi el nu e mai mic ca cel dintre dâsele și versurile lui Vulcan de pildă:

. *Sum calic ca vai de. mine  
Și amar mă mai trudes,*  
*Totuși fără de suspine  
Și voios eu viețuesc.*

sau ale lui Căru Oeconomu:

*Cânta-voi, combate-voi cu furie nebună  
În mâna mea zdrobi-voi și monstrul și-ai lui pui  
Și dac'a mele cânturi ave-vor o cunună,  
Veni-voi Vale tale picioare s'o depui.*

pe care Maiorescu ie cita ca imposibilități estetice. Adevărul e că această restricție asupra valorii mai mult istorice decât actuale a poeziei preeminesciene nu exclude nici pe Alecsandri. Nu mai vorbim de superficialitatea senină a fondului ei de calitate expresiei: „juna Rodică” și „juni semănători” „sânul leagăn de pruncușori”, „raze aurite și vesele cântări”, „sânul-i de verdeață”, „al primăverii dulce iubit prevestitor” etc. din cele două pasteluri citate ca modele de Maiorescu au rămas dincoace de posibilitățile expresiei noastre poetice; chiar fragmentul din „frumoasa” poezie *Groza*, care-i deștepta lui Maiorescu „cea mai vie impresie prin adjectivele pline de sensibilitate, cu care însoțește obiectele gândirii” :

*Galben ca făclia de galbenă ceară  
Ce aproape 'i ardea,  
Pe o scândură veche aruncat afară  
De somnul cel veșnic Groz' acum dormea.*

*Un moșneag, cu o barbă lungă,  
La Groza mergând,  
Scoase doi bani netezi din vechea sa pungă,  
Lângă mort îi puse, mâna 'i sărutând,  
Mai făcu o cruce și zise plângând.*

ne pare de o expresie primară; e drept că Maiorescu găsea „foarte plastice” și descrierile lui Bolintineanu:

*Noaptea se întinde și din geana sa  
Argintoase lacrimi peste flori vărsa.*

sau:

*Pe un pisc sălbatic și vijelios  
Unde urlă 'n poale Argeșul spumos  
Este o cetate.*

j  
V

"fV

XXXII

1. Grigore Alexandrescu. 2. M. Eminescu. 3. Q. Coșbuc.

1. Dar dacă, cu toată mediocritatea sensibilității sale, Alecsandri se menține încă într'o expresie poetică, or cât ar fi ea de depășită astăzi, nu tot așa se poate spune și de Grigore Alexandrescu, devenit-, prin evoluția poeziei, apoeitic. O astfel de afirmație nu tinde să ascoboare personalitatea lui de gânditor, mai viguroasă și mai energică decât a lui Alecsandri și nici chiar talentul lui de expresie în fabulă, gen apropiat de proză, într'un cuvânt, nu privește nici pe intelectual, nici pe umanitarist, nici pe poetul didactic, ci numai pe poetul liric, așa cum îl înțelegem astăzi. E destul să cităm un singur fragment din una din cele mai cunoscute poezii ale sale, din *Anul 1840*:

*Politica adâncă stă în fanfaronadă  
Și știința vieții în egoism cumplit,  
D'a omului mărire nimic nu dă dovadă  
Și numai despotismul e bine întărit.*

*Eu nu îți ceriu în parte nimica pentru mine,  
Soarta\*mi cu a mulțimii aş vrea să o unesc,  
Dacă numai asupra-ne, nu poci s'aduci vr'un bine  
Eu răz de a mea durere și o disprețuesc.*

*După suferiri multe inima se împietrește,  
Lanțul ce'n veci apasă uităm cât e de greu.  
Răul se face fire, simțirea amorțește  
Și trăesc în durere ca 'n elementul meu.*

*Dar aş vrea să văd ziua pământului vestită,  
Și să respir un aer mai liber, mai curat,  
Să pierd idea tristă de veacuri întărită  
Că lumea moștenire despoților s'a dat.*

în care de treizeci de ani „Știința literaturii” găsește că „sentimentul fundamental este dorința de a vedea omenirea scăpată de relele sociale, ce o bântue, și de a împlini acest ideal, chiar cu prețul nefericirii poetului. Acest sentiment care face unitatea poeziei, poetul îl întrupează cu ajutorul altor sentimente secundare de deosebite tonalități, care însă nu tulbură tonul solemn al întregii bucăți” — și se silește să ne arate cum „tonalitatea gravă a poeziei se coboară la duioșie” sau „se ridică iarăși” sau „ia inflecții melancolice” sau „solemnitatea tonului se ridică iarăși” — iar, ca bun elev, Ion Trivale exagerează și mai mult, afirmând că în *Anul 1840*, „poetul realizează o adevărată minune artistică : avântul său liric fără seamăn, în loc de a se înălța pe aripele unor imagini înflăcărâte, se susține doar prin so-

4»

^

\

;

|

i

brietatea unor abstracții, care, în deobște, repugnă poeziei prin vidul lor sentimental. Dar energia sa poetică e așa de mare, în cât infiltrează acestor reci abstracții o vigoare neașteptată și realizează minunea fără pereche în literatura noastră, a unei *poezii nude*, care, disprețuind materialul extern al imaginilor plastice, crează din ea însăși imagini, suflând asupra abstracției moarte, duhul ei creator”. Și dacă Grigore Alexandrescu ar apărea în mijlocul literaturii contemporane „poezia veacului nostru, credea Trivale<sup>1)</sup>), va simți clătinându-se pedestalul de aur, pe care se crezuse așa de sigură pălind, va oădea cu fața la pământ, doborâtă de o măreție, pe care nu o va putea suporta”. — Adevărul e cu totul altul: poezia veacului nostru, care se desvoltă într'un plan cu totul diferit, nu se recunoaște în poezia retorică, intelectuală, abstractă, demonstrativă, a lui Grigore Alexandrescu, produs raționalist și umanitarist, lăudabil sub raportul sentimentelor scriitorului, energic uneori ca expresie gnostică<sup>2)</sup>), dar devenit, prin mutația sensibilității poetice, cu desăvârșire antipoetic. „Politica adâncă ce stă în fanfaronadă”, „știința vieții

1) Ion Trivale, *Cronici literare*, p. 311.

2) ...*Lanțul ce'n veci apasă uităm cât e de greu.*

*Și trăesc în durere ca 'n elementul meu.*

ce stă în egoism cumplit", „despotismul ei crud", lăsarea „lumii ca moștenire despoților" etc, sunt considerații politice ce nu trec din cadrul unei expuneri ziaristice, mai ales când sunt exprimate *nud*, cum spunea Trivale, și, în realitate, minimal poetic. Fără altă indicație asupra conținutului, în cursul primăverii trecute am văzut anunțată o conferință a d-lui Paul Zarifopol cu titlul „*Arta și bunul simț*", subiect vrednic de analiza tăioasă a eseistului pentru a dovedi cu puțin paradox dar și cu mult adevăr că, împotriva teoriilor ideologilor veacului al XVII, privitoare la „rațiune", la „simțul comun", „bunul simț" e dușmanul cel mai tenace și mai subteran al artei și mai ales al poeziei. Căci cel dintâi poet care a cântat „părul de aur" al iubitei sale sau „sclipirile de aur" ale stelelor a trecut, cu siguranță, în fața contemporanilor săi drept un absurd siluitor de cuvinte. Tot ce ni se pare astăzi banal și antipoetic a fost cândva act revoluționar ; poate chiar și „egoismul *cumplit*", „idea tristă", „simțirea amorțită" etc, au reprezentat cândva acte de spontaneitate poetică. J Progresul expresiei poetice se face împotriva bunului simț prin cucerirea treptată a ceea ce pare absiurd. Iată de ce este o operație lamentabilă — mai ales când vine dela poeți sau foști poeți — izolarea și ridiculizarea prin reducere la absurd a imaginilor tinerilor noștri scriitori; absurdul de azi e expresia de mâne

și banalitatea de poimâne, care împiedică pe cineva să scrie:

*Politica adâncă stă în fanfaronadă  
Și știința vieții în egoism cumplit.*

Considerațiile acestea asupra poezilor de dinaintea de Eminescu nu implică scoborârea rolului în evoluția literaturii noastre a unor personalități atât de considerabile ca Alecsandri sau Grigore Alecsandrescu ; acest rol rămâne numai izolat în momentul lor istoric și trebuie studiat în totalitatea fenomenelor conexe în istoria literară. Simple piese de demonstrație sau de legătură în evoluția și a limbii și a sensibilității poetice române, poeziile acestor scriitori ca și ale altora mai puțin însemnați trebuie însă considerate numai în cadrul epocii, fără să uzurpe — după cum am mai spus — și rolul activ de modele literare prezintate generațiilor tinere, fie în cărțile de lectură, fie în analizele anacronice și antipoetice ale „științei literaturii": menținerea gustului tinerimii în cadrele contemporaneității reprezintă o necesitate națională.

2. Nu tot așa trebuie considerată și opera poetică a lui Eminescu, a cărei valoare nu e numai istorică, ci și actuală, și, probabil, și viitoare. Cu o sensibilitate mult mai puternică, sgduitoare prin intensitatea ei, valoarea lui de expresie e incom-

parabil superioară celei a tuturor poezilor de dinaintea ; chiar agitat de pasiuni politice, puterea lui de expresie trece peste „politica adâncă stă în fanfaronadă”, dându-i un aspect de originalitate și de vigoare incontestabilă. Nu totul a rămas, după cum am mai spus, intact chiar și în partea cea mai bună a operei marelui poet; multe cuvinte s'au șters, dulceața de romanță nu se menține de cât fie prin muzicalitate, fie prin prestigiul poetului. Roasă de o vastă literatură de imitație, valoarea de sugestie a expresiei eminesciene subsistă, totuși, în linie generală, neatinsă după cincizeci de ani ; prin trecerea timpului ea se încarcă poate pentru generațiile ce vin de sugestii noi, trezite și de cultul eminescian ce a făcut din marele poet aproape un mit. Oricum, în poezie, Eminescu rămâne prima noastră valoare pozitivă cu adânci rădăcini în sensibilitatea actuală.

3. Până la apariția poeziei d-lui T. Arghezi — pentru a ne menține numai pe piscuri — singură poezia lui Coșbuc se poate menționa și numai într'un sens. Fondul lui sufletesc pornește din linia evolutivă a lui Alecsandri, adică senin și idilic, pentru a nu spune sărac, cu o mare obiectivitate, dar și cu o lipsă aproape totală de lirism. Cu o invenție verbală, cu o plasticitate

descriptivă, cu o tehnică remarcabilă și în unele privinți incomparabile, • Coșbuc n'a putut fi pus alături de Eminescu, de cât prin contrastul și reacțiunea produsă de sănătatea lui etică și de destinderea formei poetice; în sânul poeziei de azi, el și-a pierdut însă orice actualitate.

estetică a epocii ca cel mai remarcabil fenomen dela Eminescu încoace; și dislocarea e cu atât mai vizibilă, cu cât, după ce l'au combătut, foștii sămănătoriști vor să-l anexeze astăzi pe poet în beneficiul lor ca pe un tradiționalist ortodox... ^

### XXXIII

#### 1. Mutația valorilor estetice în cadrele epocii studiate în volumul de față. 2. Sensul general al acestei mutații.

1. Întrucât cadrele lucrării de față nu îmbrățișează întreaga literatură română ci se limitează la 30 de ani ai veacului nostru, spațiul restrâns al timpului ca și lipsa de perspectivă evidențiază mai puțin mutațiile de valori fără a le anula însă. Căci de ne întrebăm, de pildă, de mai e cu puțință poezia sămănătoristă în forma de acum un sfert de veac, răspunsul nu poate fi decât negativ, deoarece, deși ruralismul literar, sentimentul de solidaritate națională există și acum și vor exista probabil întotdeauna, expresia lor a evoluat. Nimic, deasemeni, nu face mai vizibilă dislocarea produsă în conștiința noastră estetică decât cazul poeziei argheziene... Apărută ? în plin sămănătorism, ea a fost sau ignorată sau considerată ca un fenomen de modernism exagerat; după o scurtă trecere de timp, este privită astăzi de toți cei ce reprezintă conștiința

2. De ar fi să schițăm în câteva cuvinte finale evoluția noastră literară în acest prim pătrar de veac, am putea-o face, precizând că ea s'a produs în sensul esteticului, adică în sensul desprinderii de elementele cu care se află în simbioză. Căci, deși, după expresia lui Baldwin, arta e „autotelică”, sau după cea a lui Kant „o finalitate fără scop”, nu e mai puțin adevărat că a pornit, în fond, dintr'o utilitate: privilegiul oferit în materie sexuală de podoabă, ajutorul dat de ritm în munca făcută la olaltă (Karl Biicher susține că din analiza mișcărilor muncii — a lovi, a călca în picioare, a freca — s'ar putea explica principalele elemente metrice ale versificației vechi), nevoia de a stăpâni forțele invizibile (incantațiile cabalistice aduc muzica, imaginea dușmanului străpunsă în inimă aduce sculptura etc), sunt la începutul tuturor artelor. Cu timpul însă, ca în toate categoriile de valori, mijloacele se transformă în scopuri în sine; mijloc la început de atragere sexuală, podoaba este apoi căutată în sine; ritmul nu mai răspunde nevoei de a

accelera munca în comun; muzica nu mai e în serviciul magiei și așa mai departe; din acest moment arta devine autotelică, adică cu adevărat artă.

Literatura trăește și ea, sub alte raporturi, sau vine în conjuncțiune cu alte valori; adresându-se unui public, adică unui mediu social, căruia îi comunică și îi sugerează stări sufletești, emoții, care trec peste individ și interesează colectivitatea (ura de rasă, sentimente religioase, ura de clasă etc), literatura are o latură socială și morală. Amestecul de valori există, incontestabil, într'o bună parte a literaturii, ce nu se prezintă totdeauna sub forma esteticului pur. Nu conjuncțiunea de valori voim să tăgăduim, ci afirmăm numai evoluția literaturii noastre în sensul primatului esteticului asupra celorlalte valori cu care intră în compoziție. În ceea ce privește eticul, stăm încă pe poziția schopenhaueriană, exprimată cu atâta constanță la noi de Maiorescu, a caracterului moral al oricărei opere de artă; există în fenomenul contemplației estetice o astfel de înălțare, de despersonalizare, de obiectivare, încât devine dela sine morală; când nu-s'a făcut într'însa combustiuinea tuturor elementelor operei contemplate, elemente impure și imorale considerate în sine, atunci imoralitatea operei e de natură estetică și nu etică. Paradoxul wildean al inexistenței moralului și imoralului ci numai

a frumosului și urâtului se îndreptățește tocmai prin puterea de combustiuinea a artei a tuturor reziduurilor intrate în compoziția ei. Și pentru a reveni la scurta epocă, obiect al acestui studiu, constatăm că față de acțiunea lui Maiorescu de a desprinde esteticul cel puțin de sub tirania eticului, cele două mișcări succesive dela începutul veacului — sămănătorismul și poporanismul — reprezintă un regres în sensul primatului eticului și al etnicului în simbioza lor cu esteticul. Numai prin dispariția acestor curente, descătușarea esteticului e într'un proces de înfăptuire, ajutat nu puțin de mișcarea simbolistă.

i  
r

#### XXXIV

##### „Mistica” genurilor literare.

Privită în formele creației, adică în creația subiectivă și obiectivă, literatura noastră se prezintă de asemeni într'un proces de dezvoltare marcată în poezia lirică prin adâncirea investigației subiective, iar în poezia epică prin lărgirea creației obiective.

Pe baza acestei constatări, nu fără oarecare aparență de paradox, primele volume ale lucrării de față și, cu deosebire, *Evoluția prozei literare* au fost învinuite de dogmatism, iar autorul lor prezentat ca o ultimă și neașteptată rezervă a dogmatismului critic român. A pleca dela diletantismul *Pașilor pe nisip* și de la un impresionism, divers manifestat, dar pururi evident în tehnica critice, și atenuat formal numai în urmă, deși viu încă și generator timp de mai bine de douăzeci de ani, pentru a ajunge la un imperativ critic și la o mistică a genurilor literare ar consti-

tui mai degrabă o mutație bruscă decât o evoluție normală. Că nu e, totuș, vorba de o revoluție, ci de o dezvoltare organică o dovedește *sensul* celorlalte patru volume și o confirmă mai ales expresia ajunsă la conștiința teoretică a volumului de față, care nu postulează numai relativismul estetic ci îl și formulează cu o precizie fără echivoc; latent și empiric în primele volume de *Critice*, el îndrăznește, în sfârșit, să se afirme sub formă principială cu toate riscurile poziției. Dar, dacă în privința atitudinii generale, în cursul celor douăzeci și cinci de ani de activitate nu s'ar putea constata decât o evoluție de clarificare și de afirmare categorică a mobilității fenomenului estetic, e neîndoios că simplismul atitudinii inițiale de scepticism și diletantism s'a complicat cu timpul cu numeroase alte puncte de vedere și considerații, care integrează relativismul în cadrele locului și timpului, ale culturii și stilului epocii, probleme asupra cărora ne-am oprit mai pe larg în cursul lucrării de față. Ca una din aceste „complicări” trebuie privită și „mistica genurilor literare”, relativ la care sunt necesare câteva explicații.

Tendența spre certitudine și afirmație este naturală tuturor celor ce se consacră unui domeniu oarecare de cercetări. Incertitudinea sperie și abate; vârsta îi sporește și ea nevoia în-



tărind demnitatea inteligenții omenești. Faptul că cea mai mare parte a criticei literare evadează din domeniul esteticei pentru a se refugia în sociologie sau în morală se explică tocmai prin necesitatea de a întrebuința un instrument de mult mai mare precizie. Impresionist în materie estetică, la noi, d. N. Iorga, de pildă, a dogmatizat în numele imperativului național și uneori și moral, iar C. Dobrogeanu-Gherea, în numele imperativului social. Din nevoia de a păși pe un teren mai sigur, ei au evadat, astfel, din estetică pentru a o confunda în valori irecuzabile; singur d. Dragomirescu a practicat dogmatismul în sânul incertitudinii estetice, cu o lipsă însă de autoritate ce-l scoate din discuție, după constatarea primelor rezultate practice... Oricare ar fi deviațiile și confuziile de situație la care a dus, nevoia certitudinii rămâne, totuși, legitimă și, într-o măsură oarecare, după cum am spus, imperioasă. Iată de ce, pentru a nu rătăci în sociologie sau în morală, introducând în artă criterii de valorificare streine, pentru a ne menține, așadar, în cadrele esteticului, răspunzând totuși nevoiei de certitudine, mi credem fără interes psihologic și fără justificare logică încercarea de a limita incertitudinea în hotare firești. Criticei sociologice sau etice, îi corespunde, de data aceasta în sânul esteticului, introducerea în determinarea valorilor literare a

„t-  
^  
\  
|  
j  
j  
j  
!  
  
m»  
j  
!  
|  
j  
[  
j  
j  
  
f\*  
\  
/

principiului de oarecare stabilitate a genurilor literare, căci, după o experiență milenară, se poate conchide că puterea de creație a omului nu se manifestă decât în două direcții fundamentale: a subiectivului și a obiectivului. E de asemenea neîndoios că aceste feluri de creație au legile lor interioare și că, prin urmare, se pot concepe ca genuri pure. Realitatea este, negreșit, mai complexă și genurile se găsesc, în cele mai multe cazuri, implicate în variații numeroase; difuziunea aurului sub forma unor firicele impalpabile în masa vastă a minereului nu exclude însă ideea aurului pur și valorificarea lui pe măsura purității. Raportarea, deci, a unei opere de artă la genul din care face parte și examinarea ei prin prisma legilor de creație ale genului, nu numai că nu e o atitudine excesivă, dar pune la îndemâna criticului un instrument de relativă precizie și-i dă puțința unei oarecari certitudini de clasificare. Iată de ce am înlocuit principiul național, etic, sau pe cel al simpatiei sociale al vechei critice, prin acest principiu pur estetic, care ne dă posibilitatea orientării, fără a cădea, totuși, în excesele dogmatismului strâmt. Spaima de specia acestui dogmatism ne-a făcut chiar să nu intrăm în subdiviziile genurilor literare, contestabile și variabile, ci să ne menținem numai pe terenul celor două forme ale expresiei artistice care, credem, nu pot fi contestabile;

simțul necesar de orientare și de valorificare nu este, astfel, împiedicat la fiecare pas de aliniată de estetică literară fără valabilitate universală. Acesta e „dogmatismul”, la care am consimțit și spre care m'a îndreptat nevoia legitimă de a găsi criterii dincolo de gustul epocii și de preferințele personale. Că nici această metodă nu e fără greș și, intrată pe mâini fanatice sau nedibace, poate duce la rezultate catastrofale, este iarăși neîndoios. Critica rămâne, în definitiv, tot o artă și criticul, tot un om de gust, care se pricepe să umble cu instrumentele de investigație și știe să le rectifice acțiunea și printr'o intervenție oportună. Intimpinării că după o astfel de mistică ce te obligă să te raportezi la tipul pur al „obiectivului” și al „subiectivului”, proza literară a d-lui Arghezi, de pildă, ar fi clasificată în urma prozei altor scriitori mediocri, îi putem, răspunde că nu trebuie comparate numai tendințele ci și realizările. Dacă creația epică a d-lui Arghezi este incontestabil inferioară creației epice a d-lui Rebreanu nu înseamnă că poate fi comparată cu epica altor prozatori mărunți, întrucât, pe deoparte, tendința spre epic nu ajunge, iar pe de alta, ca în orice lucru omenesc, e de ținut seamă și de cogicientul personal; insuficiența epică a d-lui Arghezi, raportată la epicul pur, este precumpănită printr'o totalitate de calități literare și printr'o invenție verbală atât de

j  
I  
^>

j  
'[  
j  
,  
I

\*•

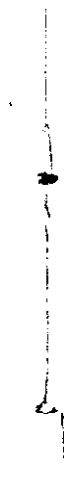
remarcabilă, încât chestiunea comparației nici nu se pune. „Mistica” genurilor literare nu are rigiditatea regulilor matematice și sub cuvântul, principial legitim, că o haină trebuie judecată prin gradul de protecție, pe care o oferă trupului omenesc, valoarea mătasei nu poate fi socotită sub cea a bumbacului.

..V"

«V

## A P E N D I C E

-O»



## A P E N D I C E

La constatarea caracterului pasional și deformativ al criticei noastre cenaculare, organizată pe bază de interese mutuale, și practică mai ales de *Viața românească*, adăugăm aceste rânduri de exemplificare.

Sunt câțiva ani de când aștept luminile d-lui Ibrăileanu asupra naturii silogismului; le am așteptat în zadar. E poate în amintirea cititorilor că pentru domnia-sa o judecată particulară ca „întrebuințând unele cuvinte ungurești ca *mântuire*, *neam*, *tăgăduire*, etc, sunt scriitori ce'și închipue că scriu o limbă mai autentic românească" poate fi transformată, pentru nevoile polemicii, într-o judecată universală în situație de premiză majoră a unui silogism: „scriitori, care întrebuințează *neam* în loc de *popor*, etc, își închipue că scriu o limbă mai autentic românească". La această siluire a unor reguli atât de elementare de logică, am pus, în *Evoluția*

*criticei literare*, diagnoza pasiunii care deviază raționamentul în absurd. În tăcerea de câțiva ani ce a urmat acestei constatări a deformației pasionale a normelor sumare ale judecății logice sau constatării că d. Ibrăileanu își închipuia că *Moise* al lui Michel-Angelo e un tablou și nu o statuă și atâtor alte constatări făcute în *Evoluția criticei literare*, dovezi de aceeași orientare și consecvență logică, — am văzut, totuși, un semn de civilizație, anume, semnul constrângerii în fața evidenței, absent în mai toate polemicile autoctone. În realitate, reculegerea însemna numai pândirea momentului prielnic unui atac pe alt teren de discuție. Lovită de zidul inflexibil al logicei, departe de a se resorbi sau resemna, pasiunea dospește, crește și se revarsă, furioasă, după câțiva ani, pe suprafață a 40 de pagini compacte ale *Vieții românești* (un volumaș aproape) pe chestia ediției populare a poeziilor lui Eminescu din *Biblioteca clasicilor români*. Întrucât nimic nu se urzește fără pasiune, ea este un element esențial creației artistice: e singura îndreptățire pe care n'o va putea invoca niciodată d. Ibrăileanu. Realizată într'un material de o vulgaritate jignitoare, inestetică prin expresie, pasiunea nu reprezintă în discuțiile literare decât, pe deoparte, o poziție de inferioritate (musca liniștită de pe fruntea taurului furios îl domină) iar pe de alta, priveliștea unei crize sufletești cu

inutile manifestări publice. Chiar și observațiile drepte, erorile pe care, cu ochiul mărit, pasiunea le surprinde și le colectează, se mistue în volbură de urâciune, în spasmul urei sterile.

...Căci iată în câteva citate, vulgaritatea în idee și expresie, banalitatea iremediabil neliterară cu care redactorul *Vieții românești* discută chestiuni literare, apără estetica poeziei eminesciene și polemizează. Faptul, de pildă, de a fi publicat în ediția mea *Serenada*, traducerea lui Eminescu din Victor Hugo, îl aduce să declare că „sunt alte poezii de o sută de ori mai frumoase”, care n'au fost totuși publicate. Acest „de o sută de ori mai frumoase” aplicat în materie estetică trezește imediat o rezervă firească, ce se prefăce în repulsie morală, când criticul continuă cu apostrofă: „Să faci atâta caz de „principiul esteticului”, să-l salvezi cu ajutorul unui „poporanist”, deci dușman al Esteticei, și apoi să ți îneci „principiul” pentru că te-ai băgat iobag la Scurtu; pentru că, cu toată Estetica de care faci paradă, nu vezi ce *mizerie* e acea *Serenadă* și pentru că nu te-ai gândit că e operă de paralytic general — se poate o postură mai... desavantajoasă?”... Se poate: e însăși „postura” unui critic, care te apostrofează cu poezii ce sunt „de o sută de ori mai frumoase” decât altele, simple „mizerii”. S'ar putea, totuși,

\  
'...»  
(

obiecta că lipsa de atitudine estetică și de demnitate a expresiei, n'ar exclude dela sine elementul adevărului; în realitate, în cazul de față, apostrofa nu are obiect nici ca fond : prezența *Serenadei* nu e condiționată nici de valoarea ei, nici de faptul de a fi fost publicată înainte de Scurtu, ci de însuși principiul normativ al ediției, precizat în prefață ca având să țină seama numai de poeziile, oricum ar fi ele, apărute din timpul vieții poetului, pe lângă care am adăugat și cele câteva poezii publicate de Maiorescu în *Convorbiri*, puțin după moartea lui Eminescu. Scurtu nu are, așadar, ce căuta în discuție cum nu are ce căuta nici lipsa de valoare a *Serenadei*, ci numai principiul publicării integrale a operei poetice a lui Eminescu pe un spațiu dat și faptul apariției acestei poezii în *Convorbirile* din 1892.

Dar nu e, deocamdată, în intenția acestei note discuția jindului, ci numai determinarea atmosferei generale prin câteva citate expresive ca: „De unde își ia d. Lovinescu dreptul de a schimba limba lui Eminescu? Nu-i place limba lui Eminescu? Se poate. Nu-i place să editeze pe un poet care are o astfel de limbă? Să nu-l editeze”. Sau de mai multe ori „Lui d. Lovinescu îi place”, „Lui d. Lovinescu nu-i place”, ceeace ne transportă pe dată într'un limbaj caragialesc ce nu mai dă cuiva dreptul de a subtiliza asupra

distincției între „seară” și „sară” pe baza „jocului inconștient al creației” asupra „infinitezimalului ca o realitate determinată”, asupra „economiei acustice a unui vers”; mai consecvent cu sine, tânărul frizer care strigă „a venit rândul lui domnu” nu are pretenția de a distinge infinitezimalele acustice și a găsi, de pildă, în întrebuintărea repetată a lui a o lărgire a „orizontului nopții deschis de lună” Sau aiure: „Ce are d. Lovinescu cu această *Scrisoare I*? De ce o ciopârțește și o pocește? Ce *scandal* e acesta? Își poate imagina cineva violența *scârbii* cu care Eminescu ar privi pe d. Lovinescu „corectându-i” versurile și introducând în ele *inepții*... Dar d. Lovinescu se crede (și ucenicii săi îl cred) un critic adevărat și un *estetician extra*”. După „de o sută de ori mai frumoase”, *mizerie, scandal, scârbă*, „lui domnu”, iată și un *estetician extra*, care cade într'o discuție literară ca „o ciorbă de burtă extra”. Sau : „Interpretează d-lui (firește: *dumnealui, dumneaei, lui domnu*, etc.) distructiv pe d. Sanielevici la ceaiurile d-sale literare, dar aceasta nu-l împiedică să tragă cu coada ochiului la musafiri și când aceștia sunt mai ocupați cu ceaiul și cu fursecurile, să prindă între degetul cel mare și inelar câte o teorie „antițărănistă” a d-lui Sanielevici (= a lui domnu Sanielevici) și s'o arunce în mânăca surtucului pentru viitoarele d-sale studii de istorie, filozofie,

.\*

\*•

sociologie, estetică, ș. c. l." Și pentru a încheia: „Cetiți articolele d-lui Lovinescu despre poezii dela ceaiurile d-sale literare\* și tot ce a scris despre Eminescu și veți vedea pe cine prețuește mai mult. Numai o singură dată d. Lovinescu a recunoscut din plin geniul lui Eminescu: Atunci când a comparat o poezie a d-lui Camil Balta-  
zar cu *Mai am un singur dor* a lui Eminescu și cu *Miorița*. Toți admiratorii lui Eminescu îi vor îi recunoscători lui d. Lovinescu pentru marea onoare ce a făcut-o poetului *Luceafărului*...”

...Acele sunt calitatea pasiunii, valoarea morală a atitudinii într-o chestiune literară, capacitatea de expresie și fineța ironiei a redactorului *Vieții românești*.

Pus în fața unei pasiuni ce nu știe să se ex-  
prime cuviincios sau corect și deformează amă-  
nunțele cele mai modeste, cititorul are, în definitiv,  
dreptul să știe despre ce este vorba. Deși ar fi  
poate mai nimerit să spunem că, în realitate, e  
vorba de lucruri foarte vechi sau ceva mai re-  
cente, de *Istoria civilizației* sau de însăși această  
*Istorie a literaturii*, de capitolul consacrat d-lui  
Ibrăileanu în *Evoluția criticei literare* și, prin  
urmare, de natura silogismului, de Moise al lui  
Michel Angelo, de contemplația Ceahlăului din  
diferite puncte geografice, de diverse specifice  
naționale, de platitudine și trivialitate, de „cultu-

i  
j  
j  
j  
j

"f\*

i\*

ralitate" și „*de unde* le mai scoate?”, ca de multe  
alte chestiuni pendinte — vom admite, totuși, că  
e vorba de Eminescu, față de care d. Ibrăileanu  
și-a câpătat de câțiva ani o specialitate remun-  
nerată de Ministerul Artelor, în vederea unei  
ediții definitive. Ediția nu s'a văzut încă; pre-  
mergătoare, ne sosesc însă de câțiva ani lungi,  
interminabile articole, în care erorile de tipar  
sau micile variante de lectură ale tuturor edi-  
țiilor existente sunt bombardate cu artilerie grea.  
În chip firesc i-a venit, deci, rândul și ediției  
mele din *Biblioteca clasicilor români*. Cititorul  
nu cunoaște poate caracterul acestei biblioteci  
de popularizare, adresată exclusiv tineretului  
școlar. Pentru a-i preciza natura, e de ajuns să  
cităm această frază din însăși prefața ediției poe-  
ziilor lui Eminescu: „Cu aceste explicații e de  
înțeles că nu acordăm ediției de față decât un  
caracter provizoriu, în cadrele reproducerii cât  
mai exacte și mai ordonate a poeziilor lui Emi-  
nescu — fără pretenția fixării unei ediții critice,  
după cum, dealtfel, n'o are nici unul din volu-  
mele colecției *Bibliotecei clasicilor români*". O  
mai lămurită delimitare a unui program modest,  
credem că nu se poate. Nici vorbă, prin urmare,  
de studierea manuscriselor poetului, pentru care  
d. Ibrăileanu arată o competență și o pasiune  
cu atât mai meritoase, cu cât e știut că ma-  
nuscrisele lui Eminescu se află la București, unde,

diabolice, tramvaele pot călca din răsbunare pe Ieșeni și, în afară de asta, sunt focare de boli molipsitoare. Ediția mea din *Biblioteca clasicilor români* se raportează, așadar, numai la textul poeziilor publicate în *Convorbiri literare* și la edițiile T. Maiorescu, I. Scurtu, G. Bogdan-Duică și G. Adamescu, folosindu-se totodată și de observațiile d-lui Ibrăileanu în privința datării câtorva din poezii cu care se ocupă de câțiva ani.

Atât și nimic mai mult în spațiul unui an, în care am mai publicat volumul IV din *Istoria Ut. rom. contemp.*, am republicat trei volume refăcute din ediția definitivă a *Criticelor*, am tipărit 20 de volume de texte clasice române, trei manuale didactice de limba latină, o nouă ediție a *Eneidei* în latinește și, însfârșit, am scris această *Mutație a valorilor estetice*, ca al VI-lea volum din *Istoria lit. rom. contemporane*.

Față de un program atât de limitat, care e atitudinea dictată redactorului *Vieții românești* de o pasiune rău sfătuitoare întotdeauna și inestetică prin lipsă de expresie? Este ceeace am putea numi hipertrofia falsului profesionism. Profesioniștii, după cum se știe, sunt înclinați să-și mărească importanța obiectului preocupărilor lor, —o înclinare îndreptățită și chiar binevenită, care, însă, la falși profesioniști ia proporții îngrijorătoare. Nu practic erudita literară, dar la timpul

meu, și când a trebuit, în doi ani de prelegeri universitare, am dat două monografii, un *Asachi* și un *Negruzzi*, peste care nu s'a trecut până acum și în care cercetarea de istorie literară merge până la cele mai inutile amănunte, iar, în ceeace privește publicarea de texte, zece volume de texte și de traduceri latine cu o adnotație bogată sunt o suficientă dovadă de adaptare la gen. O spun aceasta cu o atât mai legitimă mândrie cu cât din cei douăzeci de ani de inactivitate universitară a redactorului *Vieții românești*, n'am văzut un singur studiu sau chiar o singură pagină care să indice contactul cu o filă îngălbenită de manuscris chirilic, cu o foaie de veche revistă plină de microbi, sau cu un text mai greu de descifrat. Târzie și remunerată, pasiunea pentru manuscrisele lui Eminescu (pe care am, de altfel, cuvinte să cred că nici nu le-a studiat deadreptul) se deslănțue astăzi cu impetuozitatea unui noviciat ce vrea să răscumpere prin exces de zel ticp-pal pierdut din urmă. Cu cele trei-patru ediții ale lui Eminescu dinainte, de câțiva ani d. Ibrăileanu se afundă într'o examinare cu lupa... Timpul trece greu și fără evenimente în mahalalele provinciale: flueratul vardistului, conversațiile fetei din casă cu vistavoiul din față, lătratul câinelui vagabond pe ulițele pustii, legănatul monoton al funiilor de usturoi spânzurate de bârnele evidente ale podului. Atât. Și atunci



o scoborîre integrală în diversele greșeli de tipar sau de lectură ale edițiilor unui scriitor prinde, în tăcerea nopților, o importanță disproporționată. O modestă preocupare, care nu cere nici inteligență literară, nici sensibilitate estetică ci numai puțină răbdare, conferă dintr'odată dreptul unei atitudini răzbunătoare față de fari-seii templului sfânt. Lipsa unei virgule devine o impostură, căderea importună a unui *și*, o crimă, un *din* substituit unui *de*, *negrele* în loc de *negrele-i*, *stăpâna mării* în loc de *stăpân'a mării*, „*să nu mai știi de mine*” în loc de „*și nu mai ști de mine*”, etc, într'un cuvânt toate micile fatalități, în care ușoara inadvertență a copistului colaborează cu fantezia tenace a zețarului, pânea zilnică a tuturor editorilor de texte, devine dintr'o dată pentru un om, care în viața lui n'a publicat un text și care n'a văzut un manuscris vechiu, fărădelegi, impietăți, monstruoziități infierate de cel mai urît din fanatisme: fanatismul noului profesionist, care vrea să pară ros de vechi pasiuni. Iată cum se face, că, numai cu trei-patru ediții ale unui singur poet dinainte, d. Ibrăileanu își poate crea o specialitate ce-i îndestulează nevoile intelectuale de câțiva ani... închis în podul său, bătrânul Ekdal al lui Ibsen vâna rațe sălbatice ; între umbrele fantastice ale unor funii de usturoi, în liniștea tăiată de fluieratul vardistului, se pot practica toate sporturile solitare:

poți să urci Jungfraul ca să vânezi căprioare sălbatece sau să te scobori în junglă ca să pân-dești lei și leoparzi și, rîmă, târându-te elementar pe covorul odăei, ca actorii de cinematograf, să-ți dai iluzia că escaladezi Alpii sau că te urci acrobatic pe burlanele sgârienorilor ; în călătoria aceasta prin spații imaginare, cioatele devin apariții de diavoli, palele nopții se transformă în balauri, iar țigănalul vardistului în ecoul hăului primordial.

Primul eîeci al acestui extaz solitar este sentimentul dilatării personalității, al importanței disproporționate dată oricărui gest: imobilitatea tru-pească sau sufletească se exaltă, astfel, în cea mai neînsemnată undă de mișcare. Fenomenul nu e particular și l'am experimentat de mai multe ori și, mai ales, cu ocazia apariției *Istoriei civilizației române moderne*. Adus de subiect de a mă raporta, incidental șfnumai ca la un punct de sprijin, și la istorie, m'am pomenit deodată în fața a o mulțime de falși profesioniști pătrunși de originalitatea și însemnătatea „descoperirilor” lor și am constatat cu spaimă că nu se poate scrie despre vitejia lui Ștefan cel mare fără a nu fi învinuit de plagiare. D. Barnoschi, de pildă, s'a simțit desposedat de un bun personal prin între-buințarea cuvintelor „*interdependență*” sau „*soluție de continuitate socială*” și chiar a cuvân-

tului „cărvunarism”, creat de domniasa, cu toate că vornicul Negel îl întrebuințase din 1822! D. G. Ibrăileanu nu putea să nu participe la psihologia acestei euforii solitare. Cum încă dela apariția *Istoriei civilizației române moderne* și mai de mult chiar, d-sa m'a acuzat de a-ifi luat unele „idei”, țin să fac declarația principială că, ori care ar fi cronologia, în ordinea literară, poziția ideilor mele devine premergătoare, nu dintr'un merit personal ci din lipsa de expresie a domnieisale. Preexistent oalei, lutul nu începe să aibă un sens estetic, decât odată cu intervenția olarului. O afirm cu atât mai apăsător cu cât prin alăturare de fraze, d. Ibrăileanu ar voi să sugereze și probabile împrumuturi formale, deși, între organic și anorganic e o prăpastie, peste care nimeni n'a putut trece. Pentru a reveni la chestiunea pusă în discuție, orice licean știe că, reflexe ale poeziei epocii și, mai ales, ale lui Bolintineanu, poeziile de adolescență ale lui Eminescu sunt lipsite și de valoare și de caractere eminesciene. Maiorescu le-a și lăsat la o parte. Voind să dau o ediție integrală, eu le-am reprodus, totuși, într'o anexă a volumului, nebănuind că, deși la îndemâna oricui, procedeul încalcă parcul de vânătoare rezervat d-lui Ibrăileanu, care își revendică prioritatea opiniei și intenția manifestată acum câțiva ani de a o pune în practică. La dreptul vorbind, din lungile sale articole asupra celor-

alte ediții ale lui Eminescu, n'am reținut decât două lucruri: faptul că, deși datată 1884, ediția Maiorescu a apărut la sfârșitul lui Decembrie 1883, și că, deși scrisă la 1879, poezia *Nu mă înțelege* a fost publicată în *Albumul literar* al Societății studenților *Unirea* din 15 Martie 1886, nu 1879 cum se indica până acum. Cu toate că în ordinea cosmică, astfel de „descoperiri” au exact importanța descoperii a 101 chibrituri într'o cutie în dauna alteia care conține numai 99, m'am folosit, totuși, de ele cum m'ași folosi și de altele de aceeași natură, oricât de infime, rectificând datele. Nu același sentiment îl are însă și d. Ibrăileanu despre „descoperirile” sale. Intre fluieratul vardistului și lătratul cânelui vagabond, domnia sa s'a ostenit ani de zile căutând „bibliografii, reviste, ziare din 1883 și 1884 până ce, după migăloase cercetări, a descoperit că ediția Maiorescu a fost dată publicului la 22 sau 23 Decembrie 1883” — și nu în Ianuarie 1884. Tot așa și cu *Albumul studenților*; „l'am căutat, scrie d-sa, la toate bibliotecile publice din țară, la tot felul de particulari, timp de doi ani, dar în zadar. În sfârșit, după o a treia încercare la biblioteca „V. A. Urechia” din Galați, s'a găsit, cu destulă strategie, misteriosul *Album*”... Dar, dacă data compunerii unei poezii poate avea o oarecare importanță, faptul întârzierii cu câțiva ani a apariției ei nu are nici una. Nu așa crede

și d. Ibrăileanu: „data publicării acestei poezii, scrie d-sa cu fermitate, mă ajută să mă lămuresc, asupra a două probleme importante: siguranța autocriticii lui Eminescu și timpul când tinerimea devine eminesciană”. Căci nu trebuie să uităm, că și pentru d. Ibrăileanu, cași pentru d. Caracostea, la orice pas ne sbatem în rețeaua implicată a unor „importante probleme”; fiecare virgulă, fiecare amănunt, cum e data publicării unei poezii, deschide „vaste orizonturi” și „importante probleme”. Faptul, de pildă, de a fi tipărit o poezie într'un *Album* studentesc înseamnă intrarea lui Eminescu în conștiința „studentimii”, după cum, de ar publica-o azi în foiletonul ziarului *Dreptatea*, ar însemna, probabil, intrarea lui în conștiința țărănimii române. Important și mai ales logic! Importanța fiind însă și ea o noțiune relativă, determinată de considerații pur psihologice, o admitem fără rezerve. Recunoaștem, așa dar, că, însemnând ediția Maiorescu cu „Decembre 1883” în loc de Ianuarie 1884, sau datând *Albumul* cu 1886 și nu cu 1879, am beneficiat integral de rodul ostenelelor de ani de zile ale criticului dela Iași. Recunoaștem, de asemeni, în altă ordine de idei, că timpul și spațiul nu sunt categorii ale sensibilității noastre ci forme. „D-sa, scrie cu importanță d. Ibrăileanu, nu știe ce sunt categoriile. Spațiul și timpul nu sunt categorii. Cum ar putea fi categorii ?” Foarte

I  
V

j

J

când ' „

[

;

drept: Kant a denumit categorii formele apriorice ale intelectului, lăsând denumirea de forme, timpului și spațiului, tiparele apriorice ale sensibilității... Vom aminti, totuși, că această distincție devine șovăitoare chiar la Kant; așa, de pildă, în *Metaphysische Anfangsgrunde der Naturwissenschaft*, p. 139, Kant denumesc spațiul o „idee” și nu „formă” ceea ce face pe Hoffding să conchidă: „Kant recunoaște prin aceasta că separația tranșantă, pe care o stabilise între „formele intuiției”, „categorii” și „idei” nu se poate susține”. Urmașii lui Kant anulează distincția dintre categorii și forme. Schopenhauer, de pildă, privește spațiul și timpul ca forme ale intelectului, punându-le alături de cauzalitate, care la Kant era o categorie; el renunță la denumirea de categorii înlocuind-o cu „forme apriorice”... Neokantienii, ca filozofii Charles Renouvier (*Trăite de logique generale*, I, p. 123), trec timpul și spațiul în tabloul categoriilor. Iată-mă-s cel puțin neokantian! În realitate, însă, expresia de „categorie” și-a lărgit astăzi sensul la orice formă preexistentă experienței și care o organizează, așa că zelul cași intransigența Kantiană a d-lui Ibrăileanu trădează mai de grabă o consultare ad-hoc a unui manual de filozofie, decât o aprofundare a chestiunii în evoluția ei.

Din nefericire trebuie să curmăm însă firul

acestor discuțiuni posibile și oricum normale printr'o mărturisire bruscă. Scrise numai după o lectură sumară a articolului din *Viața românească* și fără controlarea citațiilor, considerațiile de până acum nu privesc decât o dublă latură a chestiunii: constatarea, pe deoparte, a unei pasiuni, care, neputându-se realiza literar, devine prejudiciabilă autorului și penibilă cititorului, iar, pe de alta, a hipertrofiei importanței unor preocupări cu realități modeste. Lipsa talentului de expresie este însă regretabilă fără a fi și capitală; sentimentul hipertrofie al propriilor „descoperiri” este de asemeni de înțeles, întrucât până la un punct stimulează o activitate altfel ingrată. Prin controlarea citațiilor, considerațiile de mai sus își pierd precăderea, căci, dacă talentul nu e obligator și hipertrofia solitară e naturală, onestitatea profesională rămâne pururi obligatorie. Oricât l'ar fi făcut pasiunea să-și exprime atât de elementar ura, nu ne-o puteam închipui în stare să precipite și o adevărată descompunere morală. Simt o invincibilă repulsie pentru cuvintele violente sau chiar pregnante și condeiul îmi șovăește de a-i califica pe nume fapta. Să mă indignez sau să-mi fie milă de acest om, care, ros de fobii morbide, lunecă atât de vertiginos în noaptea dezordinii morale? Căci, dincolo de lipsă de talent, dincolo de euforie, articolul său în întregime, nu e decât o plasă de inexactități

conjugate printr'o neonestitate sistematică. Fără alte comentarii, dar cu o spaimă reținută, ca în fața unei genuni, voi proceda la citate.

După dovada de a-i fi plagiat „ideile”, ținta articolului d-lui Ibrăileanu e să arate că am căzut și mai jos, de e cu puțință, plagiindu-l și pe Scurtu, la a cărui devalorificare am contribuit totuși. „Eu nu știu de la ce text a pornit d. Lovinescu”, scrie anume d. Ibrăileanu, deși știe bine că am pornit de la ediția Maiorescu, adică dela ediția apărută din timpul vieții poetului și pusă sub privegherea celei mai mari autorități critice. „Fapt e însă că se ține de Scurtu, pe care-l disprețuește grozav.. Iar Sc^tu, care corectează mereu pe Eminescu după capul lui, a mai colectat tot felul de alterări de text din alte ediții — unele „ameliorări”, altele simple greșeli de tipar. D. Lovinescu copiază ediția Scurtu, *își* împrumută falsificările de text, dar mai culege și singur greșeli din alte ediții și — ca să fie complet — introduce și falsificări proprii. Să vedem cum copiază d. Lovinescu ediția Scurtu”. — „Să vedem” zice domnia-sa; „să vedem”, zicem și noi până unde poate merge impostura.

„Eminescu imaginează pe fată spunând :

Singurică 'n cămăruță brațe albe eu Intim

Dar d. Lovinescu pudic, ca și Scurtu, pune „cămășuță”.

În realitate, „cămășută” nu e a lui Scurtu ci a lui T. Maiorescu.

Eminescu zice:

*Noaptea stelelor, a lunii, a oglinzilor de râu*

Lui d. Lovinescu nu-i place, pentru că nu-i place nici lui Scurtu și optează pentru Eminescu —Scurtu :

*Noaptea stelelor, a lunii, a oglinzilor din rtu*

Nu știu ce nu-i place lui Scurtu, dar *din râu* este versiunea lui Maiorescu *ipsissimus!*

\*

„Eminescu zice:

*Șale nurilor ape ce sclipesc fugind în ropot*

Nu-i place „lui” d. Lovinescu — și „reproduce cât mai exact” :

*Ș'ale râurilor ape ce clilesc fugind în ropot*

Dar nu e original. Pe „clipesc” l'a luat din ediția Șaraga, căci d. Lovinescu când nu mai găsește în ediția Scurtu cu ce să falsifice pe Eminescu, recurge unde poate”.

Nu cunosc ediția Șaraga, — „clipesc” e în ediția Maiorescu.

„În *Singurătate* lui Scurtu nu i-a plăcut greșala de sintaxă din versurile:

*Și ascult cum înălișul  
De la cârți ei mi-l rod.*

și a pus:

*Și ascult cum învălișul  
Cârților încet mi-l rod*

iar d. Lovinescu a transcris pe Scurtu”.

N'am transcris pe Scurtu ci pe Maiorescu.

\*

„În *Despărțire* Eminescu spune:

*Să cer un semn, iubito, spre a nu te mai uita ?*

dar d. Lovinescu ia bidineaua din mâna lui Scurtu și îndreaptă pe Rafaei :

*Să-ți cer un semn, iubito, spre a nu te mai uita ?*

Biata estetică! Eminescu spune delicat: „Să cer un semn”, Scurtu-f Lovinescu bagă degetele 'n suflet „Să-ți cer ?” Afară de asta „să-ți cer” e și cacofonic: „ce”.

În realitate, nu e vorba nici de bidineaua lui Scurtu, nici de Scurtu-f-Lovinescu. „Să-ți cer” este versiunea ediției Maiorescu.

„În loc de:

**regi, oșteni și învățați**

d. Lovinescu editează :

**„regi, oșteni și împărați**

Această stupidă umplutură, această clasificare a ocupațiilor omenești — e luată din Șaraga, căci d. Lovinescu e un adevărat *vacuum cleaner*, care adună gunoiul din toate edițiile".

În realitate, *împărați* e textul ediției Maiorescu.

\*

„În *scrisoarea IV*, d. Lovinescu copiază cu entuziasm ediția Scurtu. La d. Lovinescu e:

**...după *geamuri* se văd numa**

acolo unde Eminescu spune frumos:

**...după *geamuri* tremur' numa**

În realitate, „se văd" e în ediția Maiorescu.

\*

„Eminescu spune „*Cupido, un paj șăgalnic*" nu *Cupidon* că la d. Lovinescu (după Scurtu)".

Nu după Scurtu ci după Maiorescu.

„Mai jos Eminescu spune :

***Socotind cât aur poartă marea 'n negrele-i corăbii***

D. Lovinescu corectează :

**•*Socotind cât aur poartă marea 'n negrele corăbii***

Probabil că d-lui Lovinescu i s'a părut acel i de prisos și a ameliorat după Scurtu".

N'am ameliorat nimic; *negrele* e în ediția. Maiorescu.

\*

„D. Lovinescu editează pe Scurtu:

***Doar ceasornicul urmează lunga timpului cărare***

Și tot așa mai jos schimbă versul:

***Lună, tu, stăpân'a mării, pe a lunei boltă luneci***

în:

***Lună, tu, stăpâna mării, etc.***

D. Lovinescu n'a văzut nuanța, n'a înțeles că nu degeaba Eminescu încunjură pe *lunga* și pe „*stăpâna*."

Nu e vorba de ce am înțeles eu sau nu *t lunga* și *stăpâna* nu sunt din Scurtu ci din. Maiorescu.

\*

„Scurtu corectează versul:

***Adevăr scâldat în mite***

în :

***Adevăr scâldat în minte***

și d. Lovinescu l-a corectat și d-lui."

Nu l'a corectat nici Scurtu, nici „d-lui" ; *minte* i  
e în Maiorescu. Și tot așa mai departe : j

Pe când *codrul, dragul codru* j  
. . . . . p

*Și inelul scump îl scoate de pe degetul cel mic*

*Ei trec în repejune prin râuri fără punți*

*Și sărut a tale mine și te 'ntreb de poftă ierta*

*In orice om pe lume își face încercarea*

*Privirea ta asupra mea să plece* "1\*

*Să nu mai știi de mine, cum nu m'oiu ști nici eu*

*De treci codri de aramă*

*In acea nemărginire ne 'nvelim, uitâna cu totul*

*Setea liniștei eterne care-mi sună la urechi...* 4  
. . . . .  
Amețit de limbe moarte, etc. 1

*Vechiul cântec mai pătrunde cum în nopți isvorul sare*

*Câte țărături înflorite, ce palate, ce cetăți*

*I se deschide 'n minte tot sensul de tablouri*

etc. etc, pentru care sunt invocate umbra lui Scurtu sau ediția Șaraga, pentru care sunt invectivat în felul stilistic cunoscut și tratat de falsificator, reprezintă, în realitate, textul însuși al ediției Maiorescu, după cum prea bine știe d. Ibrăileanu, întrucât de câțiva ani nu are altă ocupație publică decât compararea celor trei-patru ediții ale poetului. Și pentru a încheia cu această enumerare de versuri a căror falșă raportare la Scurtu se deslănțue sistematic și conștient, printr'un singur citat, în care „scurtomania" e rezultatul numai al unei interpretații critice de o natură specială, reproducem aceste rânduri:

„Știți că Eminescu avea aripi? In fotografia de pe copertă nu e prevăzut cu aripi. Dar avea. In prefața *Poeziilor*, d. Lovinescu spune că „*Venere și Madona* e cea dintâi bătae din aripi" a lui Eminescu. Am crezut, firește, că e una din acele figuri de stil, cu care d. Lovinescu își agrementează proza de vre-o treizeci de ani încoace. Dar și în prefața *Povestirilor* d. Lovinescu vor-

bește de aripile lui Eminescu. *Povestirile*, zice d-sa, sunt „foșnetul unor aripi care”... Atunci nu mai e figura dn stil, căci un scriitor așa de mare ca d. Lovinescu nu poate fi atât de sărac în invenție și atât de lipsit dn simțul ridicolului, încât să repete aceeași figură de stil în două prefete ale operei aceluiași poet. Mai ales când nici figura nu e cine știe ce lucru. De altfel, eu am și găsit izvorul de unde d. Lovinescu a aflat amănuntul biografic — și anatomic — că Eminescu avea aripi. E prefața (tot prefața !) lui Scurtu (...tot Scurtu!) de la poeziile lui Eminescu (tot poeziile lui Eminescu). Scurtu zice: „Intre anii 1870—1878 este vremea în care geniul își întinde aripele-i puternice”. Pentru ce d. Lovinescu nu citează izvorul, de unde a luat informația despre aripele lui Eminescu?...”

Pe lângă rea credință, iată și fineța inteligenței critice a viitorului editor al lui Eminescu !

În rezumat, din inextricabila vegetație de „erori” ce mi se atribuie cu o larmă indignată, importantă și fanfaronă, nu-mi recunosc decât trei greșeli de tipar (*sdruncinate* în loc de *săruncimate*; *astfel* în loc de *altfel*; *scutură* în loc de *scurseră*) — toate celelalte forme sunt înseși formele adoptate de Maiorescu în ediția apărută în timpul vieții poetului. Că nici ediția Maiorescu nu e fără greșeli, e de la sine înțeles; ea poate

fi amendată prin studiul atent al manuscriselor și, într-o măsură mult mai mică, și prin raportare la textul din *Convorbiri literare*; pentru îndreptarea unor evidente erori de tipar, sarcina mi-am luat-o chiar eu, în ceea ce privește numai raportarea la *Convorbiri*; pentru inițiative mai mari și mai îndrăznețe, am trecut-o pe seama altora cu mai mult răgaz decât mine și pentru o ediție cu alt caracter decât cea din *Bibliotecă*.



## TABLA DE MATERIE

**1. Imposibilitatea unei estetice științifice și posibilitatea unei istorii a esteticii. 2. Limitarea esteticului prin rasă.**

### II v

**1. Limitarea esteticului prin factorul timpului. 2. Spiritul veacului. 3. Unde se manifesta azi spiritul veacului ? 4. Caracterul de unicitate a acestui spirit al veacului. .**

### III y

**1. Esteticul e limitat și prin percepția individuală: motivele pentru a nu ține seama de această limitare. 2. Limitarea prin variațiile stărilor de conștiință : motivele pentru a nu ține seama de ea. 3. Rezumat. . . •**

### IV v

**1. Conexiunea fenomenului estetic cu toți ceilalți factori spirituali ai unei epoci: evul mediu. 2. Un alt exemplu: Descartes și clasicismul francez.**

V

1. Fețele unui veac," studiul d-lui <u>Lucian Blaga</u> . 2. „Filo- lozoiia stilului". 3. „Stil" și „diferențiere"„ . . . . .	35
--	----

VI

1. „Știința literaturii" și „capodopera" d-lui M. Drago- mirescu. 2. Disocierea personalității artistice de persona- litatea umană. 3. Problema personalității umane.- 4. Dis- tincția între arta contemporană și cea veche sub raportul „criticeii". . . . .	42
---	----

VII

1. Problema criticeii față de literatura contemporană. 2. Critica față de literatura trecutului. 3. „Bovarismul" teogoniei grecești. . . . .	50
--	----

VIII

1. „Știința literaturii" și literatura trecutului. 2. „Va- riația funcțională" a operelor de artă. 3. „Mutația" nu implică progresul. . . . .	58
---	----

IX.

Cultură și civilizație: Chamberlain și Spengler. . . . .	65
--	----

X

1. Antichitatea e o proecție a noastră: <i>Originea tra- gediei grecești</i> a lui Nietzsche. 2. Catarsisul aristotelic și abatele Bremond. 3. Tragedia greacă și „democrația". . . . .	70
--	----

XI

1. <i>Pro domo</i> . 2. Chestia homerică : intervenția zeilor în acțiunile omeneste. : . . . . .	78
---	----

XII

1. Valoarea de sugestie a poeziei homerice. 2. Tra- ducerile d-lui G. Murnu. 3. Ion Creangă traducătorul ideal al <i>Odiseet</i> —:— . . . . .	92
--	----

XIII

1. Imitația trecutului. 2. Renașterea. . . . .	98
--	----

XIV

Clasicismul francez din veacul al XVII. . . . .	107
---	-----

XV

1. Lupta dintre „moderni" și „antici". 2. Adevărata in- suficiență a „anticilor" din punctul de vedere al sensibi- lității noastre. . . . .	110
---	-----

XVI

1. Veacul al XVIII sub raportul luptei între „moderni și antici". 2. Concluzii. . . . .	118
--	-----

XVII

1. Factorii psihologici ai prestigiului antichității: selec- tarea timpului. 2. Consensul veacurilor. . . . .	124
--	-----

# XVIII

Școala și istorismul. . . . . 139

# XIX

1. Paul Valery și „poezia pură” 2. Abatele Bremond și „poezia pură” 3. Poezie și rugăciune. . . . . 136

# XX

Dubla funcție a limbii: noțională și sugestivă. . . 144

' } XXI

1. Potențarea în poezie a funcției sugestive a limbajului. 2. Eminescu. . . . . 150

# XXII

1. Teoriile abatelui Bremond explicate în parte prin funcția de sugestie a poeziei. 2. Poezia pură e poezia „inefabilului”. 3. Tendința poeziei moderne spre „poezia pură”. . . . . 159

# XXIII

1. Neputința de a sesiza valorile de sugestie ale unei limbi străine. 2. Cazul limbii franceze pentru noi. . . 165

# XXIV

Intraductibilitatea valorilor de sugestie . • . . . 170

# ^ XXV

1. Poziția criticii față de orice literatură contemporană: ostilitatea față de noutate. 2. Excepții: artiștii deveniți critici. . . . . 171

# XXVI

1. Poziția criticii față de orice literatură contemporană: receptivitatea complice. T. Maiorescu și Teodor Șerbăviescu 2. T. Maiorescu și M. Eminescu. . . . . JJfl

# XXVII

Mutația valorilor estetice înglobează și critică^ . . (185/

# XXVIII

1. Critica sincronică. 2. Paralelă între critica sincronică și critica istorică. . . . . 177

# XXIX

\ Problema autorității în critică. . . . . 177

# XXX

1. „Dogmatismul” necesar. 2. Adaos la „evoluția criticii literare”. . . . . 177

# XXXI

1 Mutația valorilor în cadrul literaturii române: Vasile Alecsandri. . . . . ^

XXXII

1. Grigore Alexandrescu. 2. M. Eminescu. 3. G. Coșbuc. 213

XXXIII

1. Mutația valorilor estetice în cadrele epocii studiate  
în volumul de față. 2. Sensul general al acestei mutații. 220

XXXIV

„Mistica” genurilor literare. . . . . 224

Apendice. . . . . 233



fi

pi

lim

In